



## **As Cem Cadeiras:**

### **Comédia Fílmica como Fonte Historiográfica**

Hilda Machado

Tese de Doutorado

Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Orientador: Prof. Dr. Manoel Luiz Salgado Guimarães

*Manoel Luiz Salgado Guimarães*  
*Prof. Dr. Manoel Luiz Salgado Guimarães*  
*Prof. Dr. Manoel Luiz Salgado Guimarães*  
*Prof. Dr. Manoel Luiz Salgado Guimarães*  
*Prof. Dr. Manoel Luiz Salgado Guimarães*

Rio de Janeiro

2001

*A meus avós, e ao César também.*

*In memoriam*

## **Agradecimentos**

Agradeço ao Professor Dr. Manoel Salgado Guimarães, a estimulante passagem para o campo da história e a orientação que permitiu a elaboração da presente tese. Ao orientador do estágio na Universidade de Kent, Professor Stephen Bann, agradeço o suporte cortês e o contato com a nova história da arte. Agradeço à CAPES que possibilitou a realização do presente doutoramento.

A pesquisa necessária a esta tese não teria sido possível sem o apoio do Professor Andrew Horton da Loyola University, New Orleans e do Dr. João Luiz Vieira, da Universidade Federal Fluminense, Niterói. À Professora Doutora Maria Helena Rouanet, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, à Professora Doutora Leslie Milne, da University of Nottingham, Nottingham, e à Professora Doutora Graça de Moraes Augusto, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que leram partes do texto, agradeço as críticas.

Esta tese não existiria sem a ajuda dos amigos Ana Nogueira, Ana Poliak, Ana Valladão, Carlos Wendel Magalhães, Claudia Hahn-Raabe, Ciça Kalomeris, Claudia Vater, Dora Alcântara, Heloísa Azevedo, José Antonio Pinheiro, José Hugo Lippi, Klaus Eder, Manúcia Wertheim, Marina Abs André, Mônica Aliseris, Nélie Sá Pereira, Paulo Simões, Regina Hill, Robert Grès, Silvina De Nehus, Steve Hill e Vincent Szezpansky.

As Cem Cadeiras: Comédia Fílmica Como Fonte Historiográfica se apoiou na generosidade dos saudosos Tomás Gutierrez-Alea, Sanin Cherques e Zezé Macedo, assim como na gentileza de Nicolas Gessner e na memória de Lilian Nygaard, Cyl Farney e Renata Fronzi.

Infelizmente, os curadores e funcionários das bibliotecas, museus e cinematecas que colaboraram durante o processo são numerosos demais para serem aqui nomeados.

## Resumo

MACHADO, Hilda. As Cem Cadeiras: Comédia Fílmica Como Fonte Historiográfica.

Orientador: Manoel Luiz Salgado Guimarães. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2001.Tese.

As práticas e os limites na utilização da comédia fílmica como fonte historiográfica ensaiadas em um corpo de nove adaptações cinematográficas de uma mesma novela soviética, Dvienatsat Stuliev de Ilf e Petrov, 1927: Keep Your Seats, Please!, Dreizehn Stühle, El Sillón Y la Granduquesa, It's in the Bag!, As Treze Cadeiras, Las Doce Sillas, Twelve Chairs, 12+1 e Dvienatsat Stuliev.

Os paradoxos que a imagem coloca ao historiador pós-moderno e o papel do observador. Os desafios da imagem como evidência histórica e a comédia como discurso da nação. A noção de contexto que continua a circunscrever a abordagem do audiovisual como fonte historiográfica. A centralidade do prazer visual na representação do passado do filme histórico. As abordagens alegóricas e metonímicas da fonte audiovisual. A autoridade e a nacionalidade do diretor atualmente abaladas, o privilégio vacilante dos finais de filme nas leituras teleológicas. O filme como documento da história política e a tradição formalista da história da arte. A tensão estabelecida entre a gag e a narrativa na comédia fílmica e suas possíveis abordagens historiográficas. O gênero como critério para estabelecer a nacionalidade de uma fonte fílmica. O gênero fílmico como leitura.



## **Abstract**

MACHADO, Hilda. As Cem Cadeiras: Comédia Fílmica Como Fonte Historiográfica.

Orientador: Manoel Luiz Salgado Guimarães. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2001. Tese.

A Hundred Chairs: Film Comedy as Historiographical Source. The uses and limits of historic approaches essayed on nine film adaptations of a sovietic novel, Dvienatsat Stuliev de Ilf e Petrov, 1927: Keep Your Seats, Please!, Dreizehn Stühle, El Sillón Y la Granduquesa, It's in the Bag!, As Treze Cadeiras, Las Doce Sillas, Twelve Chairs, 12+1 e Dvienatsat Stuliev.

Image and the paradoxes it represents to the post-modern historian. The role of the observer in image thought. Image as source and comedy as discourse of the nation. The concept of context and its pervasive circumscription of audiovisual evidence. The centrality of visual pleasure on historical film representation of the past. Allegorical and metonymical approaches of the audiovisual source. The decay of the filmmakers authority and his nationality as film exegesis parameters. The instability of teleological approach of film plot and its stress on film ends. Film as political history document and formalist art history tradition. Film comedy tension: the gag and narrative; possible historiographical approaches. Film genre as reading.

## Sumário

<i>As Cem Cadeiras:</i>	1
<i>Comédia Fílmica como Fonte Historiográfica</i>	1
<b>Agradecimentos</b>	3
<b>Resumo</b>	4
<b>Abstract</b>	5
<b>Sumário</b>	6
<b>Introdução</b>	9
As Cem Cadeiras	14
As Doze Cadeiras Soviéticas de Ilf e Petrov	17
A Trama de Dvienatsat Stuliev ou As Dozes Cadeiras.	21
<b>A Imagem como Fonte Historiográfica</b>	28
A Representação Visual e seus Paradoxos	28
<b>A Imagem Como Evidência</b>	35
A Fonte Audiovisual	57
<b>Filme e Representação do Passado</b>	64
O Filme Histórico e o Historiador	67
Intertextualidade Visual	73
O Filme Épico	80
<b>Duas Ditaduras do Proletariado</b>	90
A Cuba de Alea	90
A URSS de Schliepper	101
A Rússia de Mel Brooks	103
A URSS de Gaidai	112
As Conclusões	129
As Comédias Irônicas	134
<b>Três Cineastas Alemães</b>	140
E. W. Emo	143

Carlos Schlieper	157
Francisco Eichhorn	172
<b>O Inglês e os Continentes</b>	<b>186</b>
O Inglês	186
O Continente Europeu	199
O Continente Americano	205
<b>Conclusão</b>	<b>213</b>
Nacionalidade e Fonte Fílmica.	215
Gênero Fílmico e Nacionalidade da Fonte	219
Problema Historiográfico: Um Jogo de Treze Cadeiras.	232
As Cadeiras Como Metonímia	237
<b>Anexo I</b>	<b>245</b>
I.1 Fontes Fílmicas	245
As 7 cadeiras inglesas (1936)	245
Sinopse	245
Monty Banks	247
Ficha Técnica	248
As 13 cadeiras alemãs (1938)	249
Sinopse	249
Emerich Josef Wojteck	252
Ficha Técnica	253
As 4 cadeiras argentinas (1943)	254
Sinopse	254
Carlos Schlieper	257
Ficha Técnica	258
As 5 cadeiras americanas (1945)	259
Sinopse	259
Richard Wallace	262
Ficha Técnica	262
As 13 cadeiras brasileiras (1957)	264
Sinopse	264

Franz Eichhorn	266
Ficha Técnica	267
As 12 cadeiras cubanas (1962)	269
Sinopse	269
Tomás Gutierrez- Alea	271
Ficha Técnica	272
As 13 cadeiras franco-italianas (1969)	274
Sinopse	274
Nicolas Gessner	276
Luciano Lucignani	277
Ficha Técnica	278
As 12 cadeiras americanas (1970)	279
Sinopse	279
Mel Brooks	281
Ficha Técnica	283
As 12 cadeiras soviéticas (1970)	284
Sinopse	284
Leonid Gaidai	291
Ficha Técnica	294
<b>I.2 Fontes Em Papel</b>	<b>294</b>
<b>I.3 Fontes Videográficas</b>	<b>295</b>
<b>I.4 Fontes Fonográficas</b>	<b>296</b>
<b>I.5 Fontes Eletrônicas</b>	<b>296</b>
<b>Anexo II</b>	<b>297</b>
Bibliografia	297
<b>Anexo III</b>	<b>313</b>
Filmografia Citada	313

## Introdução

*As Cem Cadeiras: Comédia Fílmica como Fonte Historiográfica* se propõe o ensaio de possibilidades de leitura histórica do referido gênero cinematográfico, e da fonte audiovisual em geral, como discurso da nação.

Nação será assumida aqui como um “cultural artefact”<sup>1</sup> na definição de Benedict Anderson, um conceito sócio-cultural, uma comunidade política imaginada: “It is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellows-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion.”<sup>2</sup>

A história construiu uma aproximação com a imagem que permanece. Segundo Haskell, cujo *History and its images*, é o apoio dessa afirmação, Michelet trabalhou a evidência da arte com um novo conceito:

“[...] both the actual structure of past societies and the defining characteristics of different nationalities could be directly visualised and interpreted by imaginative contemplation of the arts that those society and nations left behind them.”<sup>3</sup>

Michelet não apenas instituiu a arte como discurso da nação. Sua capacidade de elaborar grandes sínteses, de generalizar a partir da evidência artística, definiu outra aproximação vigente hoje no campo da história. Ainda de acordo com Francis Haskell,

“[...] he had conceived of great historical movements taking visible and concrete shape in some of the monuments of sculpture and architecture that he explored in Rome. It was not long before he was ready to recognise in artistic creations of all kinds less precise but more telling indications of the spirit of an

---

<sup>1</sup> ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. London/New York: Verso, 1991, p. 4.

<sup>2</sup> ANDERSON, Benedict. *Op. Cit.*, p. 6.

<sup>3</sup> HASKELL, Francis. *History and its images: art and the interpretation of the past*. New Haven & London: Yale University Press, 1995, p. 257.

age or of a people... (which owe much to the theories of Hegel)".<sup>4</sup>

A concepção de Michelet está na base das quase obrigatórias tentativas dos historiadores de contextualização da imagem, é o *zeitgeist* hegeliano de que nunca puderam livrar-se a história da arte ou a das mentalidades. E desde o século XIX as *belas artes* são um discurso da nação, encaradas como um significativo eloqüente do passado nacional.

Benedict Anderson foi um dos que melhor demonstrou que a ficção é um poderoso recurso para se imaginarem comunidades entre os homens. As nações, as torcidas de futebol e as religiões são comunidades imaginadas onde pessoas convencionam viver uma determinada realidade, papéis inventados. Também na ficção existe essa suspensão provisória da realidade e as escolhas recorrentes entre as narrativas possíveis constituem velhas tradições que também dão a certeza de pertencer.

O cinema como discurso da nação perpassa as tradições críticas da indústria cinematográfica, embora a filmografia não seja ainda citada na academia como são os jornais ( "the print-languages laid the bases for national consciousnesses"<sup>5</sup>). Entretanto, a *cerimônia de massa* da compra do jornal matutino, citada por Benedict Anderson como construtora de comunidades imaginadas, há algum tempo se deslocou primeiro para o fenômeno da ida ritual ao cinema ou à videolocadora, principalmente se o título a ser assistido é do *cinema nacional*. A imagem-em-movimento solidificou comunidades imaginadas, emergindo a nós todos em filmes, novelas de televisão e na própria noção de um *nós todos*.

Cada filme constrói o imaginário da nacionalidade e por sua vez é contaminado por essas construções.

---

4 HASKELL, Francis. Op. Cit., p. 257.

5 ANDERSON , Benedict. Op. Cit.,p. 44.

Rir de si mesmo e do outro forma comunidades imaginárias em torno dos objetos do riso ritual. Rir de quê e de quem é uma forma de comunidade imaginada e o conceito de *comédia nacional* que o cinema vem utilizando de forma inocente (*comédia italiana*, *comédia americana*) não pode ser mais expressivo. A existência ou excelência de um ciclo de comédias cinematográficas em um determinado país – ou de um realizador cômico – continua, na tradição da belas artes, a ser encarado como discurso dessa nação e testemunho de seu passado. Jacques Tati é medida da grandeza da França do mesmo modo que os americanos pretendem avaliar sua trajetória pela *comédia americana*.

No campo dos estudos do cinema há décadas estuda-se a comédia. Após rapidamente uma definição formalista<sup>6</sup> ser afirmada, Andrew Horton dessubstancializou o referido gênero cinematográfico: “[...] deconstruction points to comedy as an intensified version of language and behavior.”<sup>7</sup>

A comédia como discurso da nação coloca a questão de como pode essa versão intensificada de linguagem e comportamento pode ser útil à constituição de uma imagem de nação que ela - na tradição da comédia - deveria estar contestando.

*As Cem Cadeiras: A Comédia Fílmica como Fonte Historiográfica* pretende pensar como se faz hoje a leitura histórica da comédia fílmica e sugerir realizações dessas possibilidades num corpo de 9 comédias, adaptações da mesma novela, *Dvienatsat Stuliev*. Pretende estabelecer alguns pressupostos epistemológicos subjacentes às leituras históricas do cinema de ficção. Pretende comparar as representações das nacionalidades operadas por uma novela e suas adaptações cinematográficas a partir de variações no gênero da narrativa. A leitura das comédias - corrente na análise

---

6 Cf. MAST, Gerald. *The Comic Mind: Comedy and the movies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.

7 HORTON, Andrew. Introduction. *Comedy/Cinema/Theory*. Califomia: University of Califómia Press, 1991, p. 1-21.

filmica construída pelos historiadores - será operada a partir das datas da produção de cada filme – cortes a permitir negociarem-se as representações construídas pelos filmes assim como as alusões, os silêncios e as remoções de conteúdos considerados indesejados.

Projeto partidário da desconstrução, *As cem cadeiras: a comédia filmica como fonte* se utilizará da intertextualidade ao invés da tradicional questão da adaptação literária. A intertextualidade, difundida por Julia Kristeva,<sup>8</sup> desde o final dos anos 60 vem resolvendo as relações estabelecidas entre diferentes textos.

Como o conceito de texto não é limitado à escrita, tantos os filmes como a novela em que se baseiam ou que os precede serão considerados com o mesmo estatuto epistemológico. Não trabalharemos com nenhuma narrativa mestra ou totalidade explicativa e os chamados *contextos* da produção e da recepção das referidas obras artísticas serão considerados outros textos.

O contexto sócio-político – esse paradigma decaído – ainda limita o pensamento da fonte audiovisual e impôs a esta tese seu caráter paradoxal.<sup>9</sup> Se nos capítulos teóricos o contexto é desestabilizado, naqueles onde se trabalham as fontes ele reina, soberano. A história, ao afirmar-se a partir dos oitocentos, invadiu outras disciplinas, construiu o olhar historicista do próprio campo dos estudos do cinema. A presente invasão audiovisual da história, obrigando o historiador a pensar tais fontes, deve libertar os próprios filmes das reduções que ainda amarram o olhar sobre eles.

---

8 Cf. STAM, Robert. *Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism and film*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990, p. 200.

9 O trabalho com as fontes não conseguiu desvencilhar-se também de gênesis, aclamadas como obsoletas como aquela conflagrada pela noção do autor/diretor.



O contexto político, segundo a prática hoje vigente no campo da história, será pensado em função do problema histórico: como os filmes criam seus campos - países em determinadas épocas.

A comédia romântica de Hollywood nos anos 30-40 que dialoga com praticamente todos os filmes ou a comédia silenciosa, esse *texto mítico*, desfrutam desse mesmo *status* do contexto sócio-político .

No primeiro capítulo, *A Imagem Como Fonte Historiográfica*, discutem-se os paradoxos da representação visual, os parâmetros das leituras históricas da imagem hoje praticada e a fonte audiovisual e suas especificidades.

No segundo capítulo, *Filme e Representação do Passado*, serão desenvolvidas questões teóricas levantadas pela relação colocada no título e o filme histórico será privilegiado na referida problematização.

No terceiro capítulo, *Duas Ditaduras do Proletariado*, a sátira política será estudada a partir da comparação das representações fílmicas da União Soviética e de Cuba construídas pelas fontes. As variações da trama e sua solução serão analisadas com os métodos da história política, não sem a ajuda da teoria psicanalítica.

O quarto capítulo, *Três Cineastas Alemães*, parte das adaptações alemã, argentina e brasileira e desenvolve a história formalista a cujo modelo explicativo até hoje se está sujeito apesar da mudança de paradigma dos anos 60. O capítulo explora a tensão entre contexto sócio-político e história formalista da arte, típica da erudição do antiquariato fílmico.

O quinto capítulo, *O Inglês e os Continentes*, privilegia o pensamento sobre os gêneros cômicos cinematográficos. Não se está mais restrito à comparação dos argumentos - problema maior das leituras da história política – mas se investiga a representação do *inglês* nas adaptações livres, cujas tramas dificultam comparações mais fáceis.

A *Conclusão* pretende menos concluir que desconstruir os capítulos que a ela, e segundo o costume, deveriam conduzir – um procedimento cômico banal.

## As Cem Cadeiras

O título *As Cem Cadeiras* não corresponde à soma das cadeiras encontradas nas comédias estudadas, que alcançam 103, mas remete a associações com o número 100. O 100, o número redondo da perfeição, alude à repetida adaptação da novela soviética para o cinema. “In the decimal system, 100 times usually means often: *Haven't I told you 100 times not to do that?*”<sup>10</sup>

Os antiquários classificam com a proposta lógica de Aristóteles - divisão em espécies e gêneros - e montam *coleções*. Desde a Idade Moderna o antiquário é principalmente o colecionador,<sup>11</sup> personagem da história da ciência, maníaco inofensivo ou investidor poderoso. Segundo Krzysztof Pomian, a coleção – esse comportamento *sui generis*, instituição que acompanha o homem no tempo e no espaço – estabelece a ligação do visível com o invisível,<sup>12</sup> as peças ganham novo significado ao serem expostas em

---

10 SCHIMMEL, Annemarie. *The Mystery of Numbers*. Oxford: Oxford University Press, 1993, p.271.

11 “Dès qu’il quitte son palais délabré qui conserve encore quelque chose du XVIII siècle et qu’il entre dans la vie moderne, il devient le grand collectionneur...”

MOMIGLIANO, Arnaldo. *Les fondations du savoir historique*. Paris: Les Belles Lettres, 1992, p. 61.

“[...] si l'on attribue une valeur prééminente à des objets qui viennent du passé, d'autres sociétés ou de la nature, on justifie ce faisant l'activité de ceux qui s'occupent de rechercher de tels objets, de les amasser, de les conserver et de les étudier.”

POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux* Paris, Venise: XVIe.- XVIIIe. Siècle. Paris: Gallimard, 1987, p. 58.

12 POMIAN, Krzysztof. Op. Cit., p. 12.

coleção. As fontes desta tese são uma coleção de filmes, virtualmente recolhidos e aqui expostos com o objetivo de permirtir leituras que surgem de sua reunião.

Adaptações fílmicas da mesma obra literária, as peças desta coleção constroem uma continuidade, uma recorrência até então invisível, o *mesmo*. Aby Warburg centrou sua obra na recorrência de uma morfologia nas artes visuais. Simon Schama alertou para a resistência que essa erudição oferece à história:

“[...] suas pesquisas o levaram muito além da questão puramente formal da sobrevivência de determinados gestos e convenções na pintura e na escultura. Warburg os via como indicadores de alguma coisa coisa profundamente surpreendente, inquietante mesmo, na evolução da sociedade ocidental debaixo de suas pretensões de ter construído uma cultura baseada na razão, acreditava ele nossa sociedade guarda um um poderoso residuo de irracionalidade mítica.”<sup>13</sup>

A leitura, na tradição antiquária, parte da *originalidade* das fontes: surpreendente coleção de narrativas da mesma história: nove narrativas fílmicas baseadas em novela cômica sobre peripécias em torno de uma outra coleção – de cadeiras. (Ver Anexo I *Fontes Fílmicas*) A coleção de filmes permite, através da comparação de peças sucessivas, sublinhar a continuidade de um gênero: a *comédia*, no caso fílmica.

A novela soviética *Dvienatsat Stuliev* foi adaptada no mínimo duas vezes para televisão na Alemanha<sup>14</sup> e na União Soviética. Optei por não trabalhar as mini-séries, por diferirem do formato – minutagem e concepção em blocos centrada na inserção de intervalos – e das condições de exibição dos filmes em 35mm. Mesmo um filme produzido para o circuito, quando exibido na televisão, se dilui no fluxo contínuo da programação, o supertexto

---

13 SCHAMA, Simon. Paisagem e memória. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 28.

14 Zwölf Stühle, 1954. (Motive) (Roamn) R: Marischka, Fran: DB: Scwwnzen, Per: Marischka, Franz; FT: Rabe, Pilz & 13 Stühle (1972/73); TV: BRD/ZDF.

televisivo<sup>15</sup> que modifica a narrativa, cortando e inserindo comerciais, por exemplo. Nada impede porém que se trabalhem fontes audiovisuais independentemente da referida distinção.

“No prólogo que escreve para a *Celestina*, tal como é publicada em Saragoça, em 1507, Fernando de Rojas interroga-se sobre as razões que podem explicar o porquê de a sua obra ter sido entendida, avaliada e utilizada de modos tão diversos desde a sua primeira publicação, em 1499, em Burgos.”<sup>16</sup>

A pergunta, lembrada por Roger Chartier a pergunta que se faz à *As Cem Cadeiras*. Como pôde uma mesma sátira soviética ser filmada com sucesso na Áustria durante o nazismo, na Hollywood da mesma Segunda Guerra, no Brasil de Juscelino e na Cuba de Fidel?

A presente tese, resultado do trabalho com as referidas fontes, talvez as tenha traído no próprio conceito que as circunscreveu – o gênero. Ou não se espera de uma tese sobre comédia, um texto, senão leve, ao menos sobre a leveza e onde os conflitos se diluam, provisórios? A partir de comédias, os capítulos – principalmente o segundo e o terceiro – falam do terror do stalinismo e do nazismo.

Como justificativa, não está excluído o recurso a uma possível origem ou causalidade colocada pela nacionalidade da novela russa. Nessa nação instável a literatura, que se afigura uma das poucas entidades sólidas, nunca se afirmou pela leveza ou fugiu do descrever a miséria do mundo. Temo porém que comediógrafos – e admiradores do gênero – considerem infeliz um texto que a partir de comédias fale do trágico e, destruindo aquela qualidade, lhes cause o sono.

---

15 WILLIAMS, Raymond. APUD HIGASHI, Sumiko. Antimodernism as historical representation in a consumer culture: Cecil B. DeMille's *The Ten Commandments*, 192... 1956, 1993. In: SOBCHACK, Vivian. *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*. London, Routledge, 1996, p. 91-113.

16 CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990, p. 122-3.

Talvez não durmam os que apreciam tais discussões. Cervantes no capítulo XXIV do Quixote, faz Cardênio suspender sua história. Ao citar *Amaudis de Gaula*, a personagem provoca a interrupção do Cavaleiro da Triste Figura, que não se contém e faz o elogio do livro. Cardênio interrompe por sua vez a narrativa e furta ao leitor o desenvolvimento de sua própria ficção, para apresentar uma interpretação da referida obra – que o “Mestre Elisabat estava amancebado da rainha Madásima.”<sup>17</sup> Ao que Don Quixote embarca na luta em defesa da posição contrária. Talvez para alguns, o chamado da discussão teórica seja maior que o prazer da própria ficção.

### **As 12 cadeiras soviéticas de Ilf e Petrov**

A novela *A aventura das doze cadeiras* pode ser considerado um documento ímpar, no modelo desejado por Peter Burke para os trabalhos de micro-história por permitir uma leitura centrada nas relações entre as estruturas do cotidiano e as mudanças.

“Um foco de atenção para os historiadores sociais poderia ser o processo de interação entre os acontecimentos importantes e as tendências por um lado, e as estruturas da vida cotidiana por outro. Até que ponto, por que meios e durante que período a revolução francesa ou a revolução russa (por exemplo) penetraram a vida cotidiana dos diferentes grupos sociais, até que ponto e com que sucesso eles resistiram?”<sup>18</sup>

O romance *Dvienatsat Stuliev* enfatiza o que Burke afirma como primordial, a liberdade de escolha das pessoas comuns, a capacidade de

---

17 CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quixote de la Mancha*. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p.137.

18 BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992, p. 1-32.

explorar as inconsistências ou incoerências dos sistemas sociais e políticos e encontrar brechas através das quais possam se introduzir ou frestas em que consigam sobreviver. A sátira soviética salientou tais estratégias e talvez por isso tenha tido tanto sucesso.

Anatole Lunacharsky, velho intelectual revolucionário e após 1917 dirigente da política cultural soviética até 1929, nos conta<sup>19</sup> por essa época, que numa viagem de trem uma senhora idosa lia um livro e não conseguia parar de rir. Um jovem sentado à frente dela lhe diz: “Aposto que está lendo *As doze cadeiras*.” Ele estava certo.

*Dvienatsat Stuliev ( As Doze Cadeiras )*, uma das mais populares comédias soviéticas, é a novela de 1927 que marcou a estréia de Ilya Ilf e Eugenio Petrov – pseudônimos de Ilya Fainzilberg e Eugene Petrovich Kataev. A partir desse romance e até a morte de Ilf, os dois jornalistas naturais de Odessa, aventureiros, românticos, formaram uma dupla inseparável de comediógrafos.<sup>20</sup> Ilf morreu de tuberculose em 1937 e Petrov num desastre de avião em 1941, em plena Segunda Guerra quando escrevia crônicas heróicas de Sebastopol para o *Pravda*. Eles escreveram uma continuação de *Dvienatsat Stuliev, ZolotoyTtelyonok (O Bezerro de Ouro)*, 1931, outra sátira, mas agora sobre a URSS stalinista do Primeiro Plano Quinquenal que foi recebida ainda mais friamente pelo *establishment* e novamente, um sucesso de público. Sua última obra comum, *Odnoètazhnaya Amerika ( One Storied America*, 1936), descreveu uma viagem de carro dos escritores então já mundialmente conhecidos pelos Estados Unidos. Segundo Charles Malamuth, que traduziu *O Bezerro de Ouro* para o inglês, a intenção original era escrever aventuras de Ostap Bender, personagem de *As Doze Cadeiras* e de *O Bezerro de Ouro*, naquele país.<sup>21</sup> A viagem renderia também

---

19 LUNACHARSKY, Anatole. Introdução. In: ILF, Ilya and PETROV, Eugene. The little golden calf. New York: Rinehart , 1932, p. 3-11.

20 Ver KUNITZ, Joshua, (ed.). Russian literature since the revolution. New York: Boni and Gaer, 1948, p. 913.

21 “[...] they even sold the idea in advance to their American publisher.”

o roteiro cinematográfico – não creditado – de *Circus* de Grigori Alexandrov. Ilf e Petrov foram solicitados pelo cinema. Em 1934, no Primeiro Congresso de Escritores Soviéticos os escritores foram citados quando se reiterou a necessidade de bons roteiros: “Where is our satire? Mayakovsky’s brilliant satirical scripts have not yet been filmed and nobody is continuing his experiment, his traditions! Cinema does not have its own Ilf and Petrov, its own Cine-Krokodil.”<sup>22</sup>

Ilya Ilf e Eugênio Petrov, escritores menores, eram revolucionários e *Dvianatsat Stuliev* não critica a idéia da revolução ou da ditadura do proletariado, mas deslizes na sua realização.

Mesmo assim, *As Doze Cadeiras* foi atacado por correntes que reclamavam um almejado, onipresente herói positivo. *As Doze Cadeiras* incorporou, como anti-herói, Ivan, tradicional herói dos contos populares russos e que inspirou os autores na construção do Ostap. A amoralidade típica das personagens míticas faz Ostap fugir aos cânones da literatura oficial e a crítica o filia a Chichikov, de *Almas Mortas* de Gogol.

As correntes estalinistas defendiam ser o humor daquela sátira estranho ao proletariado vitorioso. A popularidade do romance provou o contrário. Palavras de Roger Chartier sobre outra obra parecem se adequar precisamente à operação ambígua de Ilf e Petrov em sua sátira soviética com relação ao poder:

“[...] por detrás de uma lealdade de conformidade, e talvez de sinceridade — o desafio permante face a todos os que pretendiam vigiar e punir, disciplinar e constranger as existências populares. Para escapar às autoridades minuciosas,

---

MALAMUTH, Charles. APUD STRUVE, Gleb. Russian literature under Lenin and Stalin: 1917-1953. Norman: University of Oklahoma Press, 1971, p. 167

22 ZARKHI, Natan. First Congress of soviet Writers (Extracts). APUD TAYLOR, Richard e CHRISTIE, Ian. (ed) The Film factory, Russian and soviet cinema in documents, 1896-1939. London: Routledge & Kegan Paul, 1988, p. 333.

ousadas, inoportunas, é preciso saber usar de astúcia, aprender a arte de evitar e, às vezes resistir.”<sup>23</sup>

A fortuna crítica de *As doze cadeiras* tem considerado a obra uma sátira, gênero que tem o seu espaço na União Soviética dos anos 20 e autores como Mikhail Bulgakov e Valentin Kataev, irmão de Eugênio Petrov.

Desde 1921, com a Nova Política Econômica e a volta da pequena propriedade privada, a literatura se ocupou das personagens criadas em torno do mercado negro. *As Doze Cadeiras*, como *O Percevejo* – a peça sombria da desilusão de Mayakovsky – é apontada como obra típica do período.

São anos duros aqueles. Essenin se suicidara, o experimentalismo dos primeiros anos da revolução era visto como um desvio pequeno-burguês e a literatura do *Proletkult* domina a cena. Livros como *A derrota* de A. Fadeiev são o modelo desejado. Quando Mayakovsky ataca *A derrota* em sua revista *Nova esquerda* a reação do Primeiro Congresso dos Escritores Proletários não se faz esperar. Em 29 já não há voz independente, em 30 Mayakovsky se mata.

A trama de *Dvienatsat Stuliev* remete longinquamente aos tesouros escondidos dos contos de fada e narra as aventuras de dois homens em busca de jóias escondidas no assento de uma de doze cadeiras iguais.

As jóias que movem o par da comédia de *Dvienatsat Stuliev* na busca dessa cadeira, segundo Propp, seriam os objetos mágicos cujo desejo de posse alimenta os contos populares russos:

“Como Ivan que deseja possuir um sabre mágico ou um cavalo maravilhoso, o antigo aristocrata czarista Ippolit deseja os brilhantes da família e parte em busca deles. As jóias são o objeto mágico que como tantos outros

---

23 CHARTIER, Roger. Cultura Política e Popular. In: A História Cultural: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1990, p. 202-219.





— a toalha que põe a mesa ou a bolsa das infindáveis moedas de ouro — acabar com a pobreza.”<sup>24</sup>

*As doze cadeiras* será a narrativa dessa demanda, a viagem de Ippolit com seu guia e que, ainda de acordo com o modelo, inclui uma das funções proppianas mais utilizadas pela indústria fílmica: a perseguição.

*As doze cadeiras*, mais que um conto, é uma sucessão deles, coleção. Como em *As 1001 noites* um conto – ou episódio do resgate de uma cadeira – ao se encerrar dá início a outro e adia o final. A repetição que parece infindável se repetirá no processo das adaptações fílmicas de *Dvienatsat Stuliev*. *As doze cadeiras* foi feliz em sua relação com o cinema. Adaptada nove vezes em distintas épocas e países, *Dvienatsat Stuliev* se desdobrou em filmes diferenciados, menores, que traçam um rapidíssimo quadro da comédia fílmica.

### **A Trama de Dvienatsat Stuliev ou As Dozes Cadeiras.**

A novela, cujo tempo da ação é 1927, abre com Hippolite Vorovianov acordando. O ex-marechal da nobreza segue para mais um dia de trabalho na burocracia soviética. No meio do dia é chamado em casa: a sogra agoniza. À porta encontra o padre Fyodor que acabara de ouvi-la em confissão.

Antes de morrer a sogra revela a Hippolite que, durante a revolução, escondera as jóias da família no estofo de uma cadeira do jogo de jantar.

Hippolite parte para Stárgorod, cidade onde morava a família antes de 1917.

---

24 PROPP, Wladimir. Morfologia do conto. Lisboa: Vega, 1978, p. 102.

Ostap, vagabundo e vigarista, chega a pé a Stágorod e consegue comida e bebida com pequenos golpes que dá em comerciantes. Ele se aproxima de Tikhón, zelador de um asilo de mulheres de terceira idade que o abriga.

Ippolit se dirige à sua antiga casa, transformada em asilo, onde encontra seu velho jardineiro, Tikhón, e Ostap.

Ostap logo faz com que Hippolite conte a história dos brilhantes. Eles se tornam sócios e interrogam o porteiro acerca das cadeiras: uma delas ainda permanecia no asilo.

O sobrinho do administrador do asilo a vende ao padre Fyodor mas Hippolite Matviêievitch Voronianinov reconhece a cadeira na rua, carregada por um homem em quem reconhece Fyodor. Eles lutam pela cadeira mas depois entram num acordo provisório e rasgam o estofado da cadeira. As jóias não estão ali.

Ostap consegue a lista dos atuais proprietários das cadeiras. Das onze cadeiras restantes, uma foi doada ao camarada Gritsatsuiev que lutara na guerra e as 10 restantes foram encaminhadas ao museu do mobiliário em Moscou.

Ostap não paga a propina pedida pelo funcionário do Departamento de Moradia em troca da informação. O homem vende então ao padre Fyodor que o procura em seguida a localização de outro jogo de doze cadeiras, que pertenceu a um certo general Popov.

A viúva Gritsatsuiev vai à cartomante que lhe augura marido. A coincidência apresenta as personagens. A viúva possui a segunda cadeira herdada do marido e a cartomante, Helena Stanislavóvna, teve um caso com Voronianinov antes da revolução. O vizinho Víktor Mikhailovitch conta à Helena que viu Voronianinov na rua.

Fyodor e Hippolite, hospedados no mesmo hotel, se encontram. Cada qual confiante que é o único a conhecer o paradeiro das cadeiras. Ostap vem e ameaça o padre que foge.

Viktor encontra Ostap e Hippolite na rua. Os três vão à casa de Helena onde Ostap promove reunião de direitistas e comerciantes e apresenta Hippolite como chefe da resistência branca. Ostap recebe dinheiro em nome da salvação das crianças.

Ostap se casa com a viúva de quem rouba a cadeira e um coador de prata. Mas também não há brilhantes na segunda cadeira.

Ostap e Hippolite vão para Moscou e se hospedam num quarto numa antiga pensão para estudantes de Química. Kólia, um jovem morador da pensão e amigo de Ostap, briga com a mulher, Lisa, por causa de comida. Lisa vai ao museu do mobiliário onde os três se encontram. Hippolite se apaixona por Lisa. No museu, Ostap se informa das restantes cadeiras e descobre que elas serão leiloadas no dia seguinte.

A viúva põe anúncio em jornal oferecendo recompensa a quem informar sobre Ostap. Viktor promove uma outra reunião, sem a dupla, quando o delírio chega à eleição dos futuros governantes da Rússia livre.

Fyodor vai para Kharkov onde mora o engenheiro Bruns, atual proprietário das cadeiras do general Popov .

Hippolite sai com Lisa mas tudo dá errado. Ele se embebeda e tenta beijá-la mas ela lhe dá um soco. Quando Hippolite acorda no dia seguinte havia perdido o dinheiro da dupla.

No leilão, Ostap dá o lance vencedor mas Hippolite não tem o dinheiro. Os dois são expulsos da sala e as cadeiras vendidas separadamente. Ostap paga meninos para seguirem os compradores.

Kolia se encontra com a dupla e dá outro soco em Hippolite.

Ostap é informado de que um lote de quatro cadeiras foi entregue no Teatro Columba. Os meninos relatam o destino do outro lote, agora de duas cadeiras, e de mais três que foram vendidas separadamente. Apenas uma das cadeiras é perdida quando o menino perde de vista o carregador num pátio na estação de trem Outubro.

O marido de Ellotchka se separa dela ao ver as cadeiras recém-compradas. O engenheiro não suporta mais os gastos da mulher. Ele leva uma das cadeiras para o apartamento para onde se muda. Ostap vai visitar Ellotchka, consegue o novo endereço do marido e troca o coador de prata pela cadeira.

Hippolite vai visitar Iznurenkov, o comprador de outra das cadeiras, que vive de criar piadas para *charges* de jornais: o quarto está vazio e dos móveis pendem lacres de penhora. Hippolite vai saindo com a cadeira quando Iznurenkov chega e o toma por oficial de justiça. Iznurenkov dá 50 copeques para Hippolite não levar a cadeira.

Ostap é quase atropelado na rua e exige que se registre a ocorrência. Ernest Stchúkin, que levou a cadeira quando se separou da mulher, toma banho. A água acaba, ele sai do apartamento nú e a porta bate. Ostap que vai à casa do engenheiro, abre a porta. Agradecido, ele lhe dá a cadeira. Mas os brilhantes também não se encontram ali.

Ostap se apresenta a Iznurenkov como oficial de diligências e leva a cadeira que, sem jóia alguma, é outra decepção.

O jornal *O torno* dá uma nota sobre o atropelamento de Ostap. Ele vai ao jornal reclamar dos termos da matéria.

Os conspiradores, paranóicos, se entregam à polícia e acusam-se uns aos outros.

Um homem se apresenta à viúva com a nota sobre o atropelamento de Ostap. Ela viaja para Moscou e se dirige ao jornal *O torno*.

Em Rostov o padre Fyodor descobre que o engenheiro Bruns foi para Baku no Azerbadjão. A narrativa da viagem do padre Fyodor será agora degradadamente épica e o leitor toma conhecimento dela através de cartas que ele escreve à mulher.

A viúva Gritsatsuiev encontra e persegue Ostap no prédio do jornal. Ele a prende e ela passa a noite ali. Pela manhã novo encontro com Ostap a faz finalmente compreender a situação.

Liápis é um medíocre poeta que ganha a vida no universo do jornal *O torno*. Em visita à redação ele conta como arrebentaram o forro de uma cadeira comprada recentemente num leilão.

Ostap conta a Hippolite como estripou as cadeiras do chefe de reportagem de *O torno* e do poeta Liápis onde nada encontrou.

Ostap e Hippolite vão ao teatro e vêem as quatro cadeiras no palco como objetos de cena. A companhia segue para Níjni de navio. No último momento Ostap consegue embarcar, contratado como pintor, e leva Hippolite como assistente. Conseguem se apoderar de uma cadeira a bordo, que atiram na água, pois ela também não contém as jóias.

Outra carta do padre Fyodor à mulher narra sua estada em Baku. Ostap e Hippolite fazem um cartaz e são expulsos da companhia e do barco ao se comprovar que não são pintores.

Sem dinheiro, Ostap se apresenta como um mestre de xadrês e desafia a cidade de Vissiúki para uma partida simultânea. Hippolite cobra os ingressos. Novamente desmascarados, são perseguidos mas escapam em um barco com o dinheiro.

Eles conseguem chegar a Stalingrado no último dia da temporada da companhia. No dia seguinte partem todos de volta a Moscou, mas os dois aventureiros não têm mais dinheiro.

Ostap e Hippolite conseguem chegar a Machuk onde Ostap vende ingressos para turistas verem a Garganta do Diabo e Hippolite mendiga pela primeira vez na vida.

As coincidências começam a se multiplicar: durante a atribulada viagem os aventureiros reencontram o casal Ellotcha e Ernest reconciliados, o piadista e a família do administrador do asilo.

Finalmente alcançando a companhia em Batum, Ostap paga ao eletricista para que roube as três cadeiras. Mas ele só consegue duas delas e os brilhantes não estão ali.

Em Cabo Verde, Fyodor volta ao presente da narração e em clima de farsa convence o engenheiro a vender suas doze cadeiras. O padre leva as cadeiras que pertenceram ao General Popov para uma praia deserta e despedaça todas. Ele se desespera quando não encontra os brilhantes.

A companhia teatral parte para Baku e novamente sem dinheiro Ostap e Hippolite vão atrás dela. Quando caminham a pé para Tíflis encontram o padre Fyodor também a pé na estrada da Geórgia. O padre Fyodor enlouquece e é levado para um hospício.

Os outros aventureiros continuam a viagem. Sobrevivem dançando para turistas e graças a novas coincidências. Eles encontram e pedem dinheiro a personagens já conhecidos do leitor como Kirliárski, um dos conspiradores de direita. Conseguem alcançar a Criméia para onde vai agora a companhia de teatro. Em Ialta encontram novamente Kirliárski de quem tiram mais dinheiro.

Ostap e Hippolite finalmente vão ao teatro onde se escondem após o espetáculo. Um terremoto não impede que descubram que a última cadeira daquele lote também não contém brilhantes.

Voltam a Moscou onde Hippolite teme ser iludido por Ostap que procura a décima-segunda cadeira.

Ostap localiza a última cadeira: está no clube dos ferroviários inaugurado na véspera. Vão até o clube onde Ostap abre uma janela e planeja voltarem à noite.

Na pensão, Ostap interniza Hippolite, humilha, brinca. Ameaça ficar com toda a fortuna. Quando ele dorme, Hippolite corta a garganta de Ostap com uma navalha. Hippolite vai ao clube mas os brilhantes não estão na cadeira. Um vigia conta a ele que as jóias haviam sido descobertas e financiaram a construção daquele clube.

Hippolite dá um grito.

## A Imagem como Fonte Historiográfica

"Are images historical evidence, in an unmediated sense, or is their very directness a lure, which should lead the conscientious historian to make more than usually strenuous efforts at corroboration and verification?"

Stephen Bann<sup>25</sup>

## A Representação Visual e seus Paradoxos

Um número cada vez maior de historiadores vem aceitando uma afirmação antes confinada a pequenos círculos ou fora das fronteiras disciplinares: que vivemos uma *crise da representação*. Afinal se todos se perguntam por uma bibliografia que dê conta da questão, parece claro ser a representação hoje um dos mais agudos problemas teóricos colocados para o historiador pós-moderno.

O historiador que procura uma metodologia que resolva suas dificuldades com a representação enfrenta ainda outro desafio: ele obrigatoriamente se defronta com imagens, fontes abundantes que se multiplicam e ameaçam afogá-lo.

A chamada memória parece se constituir cada vez mais de imagens. Segundo Thomas Elsaesser já fazem 30 anos que os eventos se confundem

---

25 BANN, Stephen. Romanticism and the rise of history. New York/Toronto: Twayne/ Maxwell Macmillan, 1995, p. 34.



com as imagens que os representam, imagens que constituem nosso acesso a eles, imagens-memória que os eventos deixam, imagens que datam – vivemos uma periodização cada vez mais determinada por imagens. “A pergunta *Você se lembra do dia em que Kennedy foi assassinado?* não quer dizer na verdade *Você se lembra do dia em que você viu na televisão Kennedy sendo assassinado?*”<sup>26</sup>

Imagens analógicas parecem se oferecer gratuitamente: fotografias e imagens audiovisuais que via televisão – públicas portanto – não se cansam de invadir espaços ditos privados e são recebidas já como parte do meio-ambiente. Submetido a essa imagem analógica naturalizada o historiador se esforça para lembrar com Victor Burgin que os referentes *antes* de serem apresentados às câmeras e serem por elas registrados já participavam do grande circuito contemporâneo da produção de significados.<sup>27</sup> O historiador tenta resistir apoiado em Philippe Dubois e afirmar toda fotografia como encenação deliberada do real;<sup>28</sup> introjetar que qualquer olhar sobre imagens analógicas é sempre um investimento de significado.

Nesse universo de referentes e significados intercambiáveis, a imagem também não é mais a mesma. Nos últimos dez anos viveu-se uma transformação na própria visualidade, possivelmente tão radical quanto aquela que separou a imagem da idade média da perspectiva renascentista.

O desenvolvimento avassalador de técnicas de computação gráfica destruiu a possibilidade de se pensar a imagem com o recurso da verdade como parâmetro. Hoje computadores manipulam cotidianamente imagens e

---

26 ELSAESSER, Thomas. Subject, Positions, Speaking Positions: From Holocaust, Our Hitler and Heimat to Shoah and Schindler's List. In: SOBCHACK, Vivian. The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event. London: Routledge, 1996, p. 145-187. Tradução da autora.

27 BURGIN, Victor (ed.). Photographic Practice and Art Theory. In: Thinking Photography. London: MacMillan, 1999, p.47.

28 Cf. Dubois, Philippe. L'Acte Photographique et Autres Essais. Paris: Natan, 1990, p.210.

nem uma velha fotografia amarelada oferece a menor confiabilidade enquanto documento.

Hoje, no Brasil a noção da verdade é rebaixada e se dilui em escândalos e CPIs diários, repetições farsescas onde personagens cada vez mais paródicos parecem especialmente construídos para aviltar o conceito que norteava Clio. Como pergunta João Luiz Vieira:

“[...] o que significam o cinema, o vídeo, as novas tecnologias de ponta, quais são seus papéis e funções no entendimento e na construção da história? Como resiste o estatuto de veracidade ainda comumente atribuído às imagens analógicas de caráter documental? Como teorizar desse fim de século pós-moderno e pós-industrial, a ideologia do visível enquanto tensão entre verdades e mentiras?”<sup>29</sup>

A propagação de imagens geradas por computador cerca o historiador de espaços visuais assumidamente *fabricados*, e mesmo categorias como a mimesis ou o analógico, antigamente confortáveis, trazem agora seu próprio cortejo de problemas. Luiz Costa Lima em recente trabalho sobre a mimesis, chamou esse “monumento paradigmático da mimesis clássica, a concepção proposta pela Poética aristotélica”<sup>30</sup> de “corpo insepulto”<sup>31</sup> onde, autor, ainda procurava vida.

As questões teóricas a serem colocadas pelas imagens ditas virtuais, então, serão assustadoras: como se utilizar essa imagem, criada sem referente no plano de qualquer *real*, como documento? Como atribuir significado a uma imagem virtual, a uma imagem ótica sem base aparente ou permanência?

---

29 VIEIRA, João Luiz. Apresentação. Estudos Históricos. Rio de Janeiro: Associação de Pesquisa e Documentação Histórica/Cpdoc FGV, jan-jun 1994, n.13, p. 83.

30 LIMA, Luiz Costa. Mimesis: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 21.

31 LIMA, Luiz Costa. Op. Cit. p. 24.

*Las Meninas*, um óleo do pintor Velazquez, ocupa um lugar reconhecido pelas mais diversas histórias da arte. O quadro do pintor que pinta, da representação que representa a si mesma no ato de representar, continua a ser uma das mais comentadas imagens do ocidente. A partir da pintura Michel Foucault teceu indicações sobre o sistema de representação clássica.

A pintura estabelece a dúvida sobre o que está sendo representado. Os reis estão sendo retratados ou estão presentes na cena? Há um espelho? O que é realidade e o que é reflexo, representação? Dentre tais operações, que abalam certezas que pareciam estabelecidas no século XVII, está uma que hoje é moeda corrente: Velazquez chamou a atenção para o observador que está vendo a grande tela. Quem é voce? Afinal, você está vendo ou sendo visto? O observador – é sujeito ou objeto da representação?

Outro *clássico moderno*<sup>32</sup> para se pensar o sistema de representar que rege nossas relações com a imagem é Jacques Lacan. Para ele a pintura é nada mais nada menos que uma relação, uma relação através da qual o sujeito pode se constituir como tal, “*se repérer comme tel*”<sup>33</sup>. Lacan como Velazquez incluiu o observador na imagem, mais que isso, colocou o observador como sujeito da representação, afirmou o *observador da imagem* como central para se pensar uma teoria da representação ou da significação da imagem. O observador, para Lacan é um sujeito descentrado,<sup>34</sup> não-estável. Victor Burgin admoestou sobre o perigo de se pensar esse observador, constituído por efeito da linguagem, “as a coherent,

---

32 DAMISH, Hubert. *The Origin of Perspective*: Cambridge/ London: MIT Press, 1995, p. XIII.

33 Cf. LACAN, Jacques. *O Estádio do Espelho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

34 O EU [...] não é o eu, o sujeito não é o indivíduo. Ele é descentrado e dividido pela incidência do significante. O que é da ordem do inconsciente escapa, totalmente, às certezas nas quais o sujeito se reconhece como um eu. É fora deste campo que há algo que se expressa por je, diz Lacan. Não há coalescência entre o je e o moi.” PEREIRA, Lícia Magno Lopes e ORNELLAS, Joselêa Galvão. *Para Ler o Estágio do espelho de J. Lacan*. Rio de Janeiro: Letra Freudiana, 1998, 145p., p.10. Xerografado.

uncontradictory, site for the 'misrecognitions'[...]”<sup>35</sup> E afinal, não é o sujeito constituído também por representações? Em vez do sujeito central e estável, variadas posições do sujeito.

Um sujeito como efeito da linguagem e da perspectiva, como definiu Hubert Damish: “But of a perspective declaring itself to be artificial — where as language is normally presented as natural — one appearing at a specific historical moment.”<sup>36</sup>

Jonathan Crary dedicou um livro a esse *observador* que vem sendo ignorado pelo pensamento sobre a imagem para quem ele permanece sempre um mesmo e cujo estatuto histórico não é interrogado.<sup>37</sup>

As diversas histórias da imagem vêm estabelecendo continuidades a despeito desse observador. Mesmo o campo dos estudos do cinema, aquele que tanto e tão bem trabalhou a questão da veracidade da imagem, não se furta até hoje a reivindicar uma *origem* que remonta à câmara escura renascentista. As primeiras salas históricas do *Moving Image Museum* de Londres desenham esse progresso tecnológico da imagem em direção à verossimilhança e ignoram as singularidades conceituais e históricas de cada aparelho e os observadores que eles pressupõem. Todo aparelho utilizado pelo homem em seu duradouro jogo com a imagem é um dispositivo social, seu uso uma prática social e histórica: não existe tecnologia pura, virginal.

A câmara escura renascentista a partir do final do século XVI estabeleceu uma relação entre observador, imagem e mundo. Mais que um instrumento de visão, ela estabeleceu um paradigma de representação e um modelo de subjetividade: um observador isolado e encerrado dentro dela e

---

35 BURGIN, Victor. (ed) Introduction. Thinking Photography. London: Macmillan, 1993, p. 7.

36 DAMISH, Hubert. Op. Cit. p. 126.

37 CRARY, Jonathan. Techniques of the observer: On Vision and modernity in the Nineteen Century. Cambridge/London: MIT Press, 1996, p.7.

uma imagem invertida.<sup>38</sup> Esse observador não participa da representação, marginal, ele testemunha apenas a representação mecânica e transcendental de uma objetividade, representação e objetividade essas que se dão independente dele.

A câmara escura renascentista participa da supressão da subjetividade, característica do pensamento dos séculos XVII e XVIII, e seu sujeito não é um *mesmo* que atravessa os séculos até ser submetido no oitocentos a modelos subjetivos de visualidade.

O observador do século XIX é um outro, formado pela própria observação de espaços descontínuos, submetido a deslocamentos espaciais e ao crescente fluxo de informação visual. O próprio cinema criou um novo observador da imagem. O filme dos irmãos Lumière, *l'Arrivée d'un Train* impressionou com seu *hiperrealismo* esse novo observador surpreendido pelo jogo da aproximação do plano e a dramaticidade da massa que parecia sair da imagem e investir sobre o público.

O observador do pequeno curta-metragem além de ele mesmo andar de trem, via outras paisagens, como a das cidades, mudar. E era envolvido cada vez mais por imagens que descolam de seus referentes num crescente processo de circulação e proliferação. O próprio termo espectador foi criação do século XIX, efeito dessas múltiplas oportunidades de visualidade.

A emergência da fotografia e do cinema no século XIX não pode ser entendida dentro de uma história contínua da representação visual no ocidente mas como uma nova economia simbólica da imagem que instaura outros usos sociais. E a ruptura submete um novo observador. É hora de a historiografia estabelecer a descontinuidade como recurso retórico absolutamente necessário.

---

38 A câmera obscura é um modelo de representação: a imagem é a imagem invertida de um real que permanece fora dela. Essa construção atravessa as variadas metáforas da inversão da imagem e informa a noção do falso até em Freud e Marx. O que é a ideologia senão a imagem exata da inversão de uma realidade?

A afirmação de que a luz se propagaria em ondas não abalou só a ótica clássica. O modelo da perspectiva renascentista baseado na propagação linear dos raios luminosos perdeu sua legitimidade científica. As certezas sobre essa imagem analógica, especular, que informou a imagem figurativa ocidental e faz a atual mediação com o mundo estão cada vez mais abaladas.

Entretanto, via fotografia, nunca o observador foi tão submetido por imagens que o cercam desse paradigma decaído. Imagens audiovisuais - fotográficas, portanto - abalam o próprio *panoptikon*. Como lembrou Paul Virilio:

"A instalação recente de televisores nas celas de prisioneiros [...] [alerta sobre a] mutação característica da evolução dos hábitos em matéria de encarceramento."<sup>39</sup>

A imagem, nesse novo milênio, é paradoxal. O historiador, se não fecha os olhos, aprende a conviver com tais paradoxos da representação visual. Afinal estamos todos condenados a negociar os referidos paradoxos com "os modos de pensamento e prática, à luz dos quais os paradigmas da representação podem ser explicados" como disse Stephen Bann.<sup>40</sup>

---

39 VIRILIO, Paul. A Máquina de Visão. Rio de Janeiro: José Olympio, s/d, p. 93.

40 BANN, Stephen. The True Vine: on Visual Representation and the Western Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 46.

## A Imagem Como Evidência

As possibilidades do uso da imagem como fonte historiográfica são circunscritas pela leitura da imagem hoje praticada e seus pressupostos epistemológicos. A identificação dos lugares de onde falam os variados discursos sobre as imagens, senão ilumina respostas aplacadoras de nossas angústias, permite analisar as perguntas a ela colocadas. Talvez permita vê-las como formações históricas, variados modos de o homem pensar a significação operada pelas imagens.

As práticas do historiador ainda estão presas a uma história da arte cujo estatuto é cada vez mais ameaçado, ao “lugar particularmente instável” que segundo Stephen Bann a história da arte habita “no mapeamento atual das disciplinas”. A metáfora do historiador Bann fala em forças que “estão trabalhando para dividir mais uma vez, os componentes que foram reunidos na formação da disciplina” em “quase um século de existência institucional”.<sup>41</sup>

Pierre Francastel delimitou:

“Há cento e cinquenta anos a história da arte propôs-se como escopo fazer o balanço das obras do pasado, inventariá-las, conservá-las, e constituir, ao mesmo tempo, séries de tipos baseadas numa classificação calcada na botânica ou na biologia, inteiramente descritiva e indiferente às funções

---

41 “... a história da arte finalmente se aglutinou como resultado da mescla de três diferentes tradições de pensamento e prática: a venerável tradição da escrita crítica em arte (remontando a tempos tão longínquos quanto os da clássica ekphrasis, mas renovada e vastamente difundida no final do século XVIII e no século XIX); a pseudo-ciência do *connaissanceur* - ou da especialização- (iniciada por Morelli no final do século XIX...); e a avassaladoramente poderosa corrente do positivismo histórico, que emergiu como um paradigma dominante no pensamento europeu do século XIX, num tempo em que o discurso sobre a arte ocupava um status indefinido e flutuante.” BANN, Stephen. História da arte em perspectiva. In: *As Invenções da História: Ensaio Sobre a Representação do Passado*. São Paulo: Editora da Unesp, 1994, p. 263.

sociais ou às significações diferenciais da obra em relação a seus criadores, usuários e à posteridade [...] os historiadores da arte, interessados principalmente no desenvolvimento quase linear de sua disciplina, fundada sobre o inventário de uma série de objetos ordenados, uma vez por todas, na categoria de obras de arte [...]”<sup>42</sup>

As escolhas da história da arte parecem não possibilitar a defesa de seu território. A caracterização de Bann de que a história da arte “identificou-se com a história, repudiou a especialização do *connaisseur* e ignorou a crítica”,<sup>43</sup> parece ter graves conseqüências para Hubert Damish: “muitos dos *connaisseurs* ou aqueles dentre os historiadores da arte [...] perderam todo o contato com os desenvolvimentos pelos quais passaram durante meio século ou mais a antropologia, a linguística e a própria história”.<sup>44</sup> O estilhaçar do estruturalismo e a crise das metanarrativas em geral dificultou a criação de novos sistemas explicativos da significação operada pelas imagens.

Se no século V A.C. os historiadores - veja-se Herodoto - não se pejavam de “usar a evidência oferecida pela arte ou artefatos quando tentavam interpretar o passado”<sup>45</sup> com o tempo a história se volta para os

---

42 FRANCASTEL, Pierre. Introdução. A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte. São Paulo: Perspectiva, 1973, p.1; 9.

Francastel criticou a epistemologia dessa história da arte: “Não se pode tampouco apresentar a história das culturas como uma sucessão de fórmulas unicamente deduzidas dos desenvolvimentos internos da forma[...]”. FRANCASTEL, Pierre. Op. Cit. p.16.

43 Stephan Bann fala da história da arte “hoje praticada nas escolas do segundo grau dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha” mas creio poder estender a observação ao Rio de Janeiro.

BANN, Stephen. Op. Cit . p. 265.

44 DAMISH, Hubert. Op. Cit. p. 288.

Bann comenta: A nova história não é “a história mais frequentemente tomada como um modelo pelos historiadores da arte.” BANN, Stephen. Op. Cit. p. 287.

45 Herodoto se informou da existência no templo de Taenerum de uma pequena estátua de bronze de um homem montado num delfim que foi uma oferenda feita por Arion. A partir da referida evidência ele aceitou como verdadeira a história oral, reportada pelos coríntios e lésbios: a fuga desse famoso cantor e compositor, as intenções assassinas da tripulação do seu navio e o socorro que ele recebeu de um golfinho admirador de música. HASKELL, Francis. Introduction. History and its images: art and the interpretation of the past. New Haven/ Londres: Yale University Press, 1995, p. 1.



documentos verbais. A imagem passava ao domínio dos antiquários, ficando separados os reinos da arte e da história.

A interpretação histórica da obra de arte, na erudição antiquária, constrói-se principalmente no gênero dos *catálogos*. Em 1576 Giovanni de’Rossi publica livro de ilustrações baseadas na coluna de Trajano. O autor viu no monumento um repositório de informações visuais sobre a antigüidade:

“a universal store of information concerning antiquity, especially ancient roman customs and those of the barbarians, the clothes, the weapons, the standards, the military discipline, the auguries, the living quarters, the buildings, the ships, the bridges, the castles, the military meetings, the assault, the battering rams, testudines and machines, attacks, battles, booty, victories, killings, captives and trophies. In addition you have constantly before your eyes the religious ceremonies, the displays, the sacrifices and many other splendid rituals.”<sup>46</sup>

Para Arnaldo Momigliano, alguns desses livros antiquários tratavam seu objeto de uma forma *sistemática* frontalmente oposta à da história:

“L’histoire ordinaire est ordonnée chronologiquement. Toute la cohérence de la narration historique y dépend du facteur temps, de la succession correcte des faits. La plus grande partie des recherches que nous examinons maintenant n’était pas conforme à ce principe chronologique d’organisation. Systématiques, elles couvraient l’ensemble du sujet section par section: elles étaient, en fait, systématiquement descriptives et non explicatives dans un ordre chronologique.”<sup>47</sup>

Ignorando a origem, os antiquários ressuscitam na *renascença* e atravessam os séculos XV, XVI e XVII até os enciclopedistas declararem guerra à erudição. O século XX vê a recuperação do método sistemático desses historiadores de segunda ordem que “... est à présent devenu un

---

46 HASKELL, Francis. Op. Cit. p.93.

47 MOMIGLIANO, Arnaldo. Les origines des recherches sur l’Antiquité. Les fondations du savoir historique. Paris: Les Belles Lettres, 1992, p. 69.

principe fondamental de la sociologie, de l'antropologie, et de ce que l'on connaît plus vaguement sous le nom de structuralisme."<sup>48</sup>

A tradição antiquária informa hoje a prática comum da história ao lidar com a imagem como fonte. O historiador seleciona aspectos descritivos da obra que apresenta como documento. A confortável leitura *realista* oferece à mão descrições do espaço, de práticas e de personagens para serem vistos como representações do grupos sociais. A leitura realista do documento artístico reproduz a representação *evidente* que já existia em alguma imagem em página amarelada, o fato. Ela tende a ignorar gêneros de representação, convenções, estilos e formas de leitura, reduzindo-os às suas próprias *coerções internas*, a chamada *redução literal*.

Como esse historiador continua preso ao verbo, sua leitura realista é praticada principalmente sobre o texto literário. Mas, texto ou imagem, a leitura é a soma das descrições levantadas ingenuamente e não se reconhece - como não reconhece as descrições - como *possível* representação. A prática corrente ainda é a antiquária e o historiador parece não partir de um problema, sendo esse construído *a posteriori* como formalidade acadêmica ou organização sistemática.

A historiografia anglo-saxã atual coloca problemas à imagem e parece indicar novos caminhos que dessubstancializam imagem e referente e elegem a leitura como instância última de significação. A obra de Stephen Bann, por exemplo, alerta para a pré-figuração do campo histórico realizada pela imagem. A atenção é deslocada do objeto da representação para formações de representação que desempenham um papel privilegiado na mediação da percepção do passado. As formações discursivas que constroem tais representações, se estruturaram no século XIX, modulando um novo olhar sobre o passado.

---

48 MOMIGLIANO, Arnaldo. Op. Cit. p. 89.

Em *Paul Delaroche*,<sup>49</sup> por exemplo, Stephen Bann desenvolveu como a pintura histórica pode ser aproximada mais como um problema histórico colocado pela imagem do que como a representação de um real pre-existente a ele ou ilustração de discursos verbais.

A aproximação do historiador com a imagem parece principalmente presa à operação de contextualização. A exigência é cancelada por Bourdieu, quando Peter Haacke critica exposições em museus:

“A prática mais difundida ainda é a que consiste em descontextualizar os objetos, um pouco como a apresentação de uma coleção de borboletas raras. Ela evita, à sua revelia, qualquer consideração do campo social de onde emanam as obras<sup>50</sup> e sobre o qual os criadores haviam feito alusões.”<sup>51</sup>

As *alusões ao campo social* que poderiam indicar uma equiparação dos discursos foram traídos pelo *emanam* que na tradição do século XIX vê a sociedade como um organismo vivo do qual se despreendem emanações.

Os *reducionismos* sociológicos que pautam as aproximações da história com a *arte* estão cheios de tais imagens. A herança do marxismo é exemplar e podemos encontrá-la em Marshall Berman ao falar das vanguardas artísticas do princípio do século:

“Mas o que uns e outros mascaram aqui, tanto modernistas como antimodernistas, é o fato de que esses movimentos espirituais e culturais, pelo seu explosivo poder, são apenas bolhas na superfície de um imenso caldeirão social e econômico que vem esquentando e fervendo há mais de cem anos.”<sup>52</sup>

---

49 BANN, Stephen. *Paul Delaroche: History Painted*. London: Reaktion Books, 1997.

50 Leia-se a obra de arte como imagem.

51 BOURDIEU, Pierre e HAACKE, Hans. *Livre-troca: diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 1995, p. 95-6.

52 BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p.119.

Norman Bryson desconstruiu essa negação da variação estilística:

“Insistence on the fluctuating character of the social construction of reality by itself leads readily to a position in which the stylistic variety of the image through history is attributed to the variability of the real, leaving no room for variation in the *technical* means whereby the changing nature of the real is *registered*; leaving no room, in fact, for a history of art, but only of society. [...] Besides the codes of the Real specific to the material signifying practice of painting; codes which cannot be mastered, do to speak, simply by inhaling the atmosphere of a given culture.”<sup>53</sup>

Na abordagem criticada o sentido da imagem está fora dela, em alguma mega-narrativa. E a causalidade move a prática corrente das interpretações *contextualistas*.

Aponta-se o pressuposto dessas reduções contextuais, a noção de um contexto como a força causal essencial da história, como efeito da pervasiva tradição metafísica ocidental, que informa por exemplo a maioria das obras positivistas.

Jacques Derrida estabeleceu para a imprecisão do conceito que garante o uso extensivo, através da ilusão do consenso:

“Mais les réquisits d’un contexte sont-ils jamais absolument déterminables? Telle est au fond la question la plus générale que je voudrais tenter d’élaborer. Y a-t-il un concept rigoureux et scientifique du *contexte*? La notion de contexte n’abrite-t-elle pas, derrière une certaine confusion, des pré-suppositions

---

53 BRYSON, Norman. Vision and painting: the logic of the gaze. London: Macmillan, 1983, p.16.

philosophiques très déterminées? Pour le dire dès maintenant de la façon la plus sommaire, je voudrais démontrer pourquoi un contexte n'est jamais absolument déterminable ou plutôt en quoi sa détermination n'est jamais assurée ou saturée."

Ele afirma que essa *não-saturação estrutural* marca "l'insuffisance théorique du concept courant de contexte (linguistique ou non linguistique) tel qu'il est reçu dans de nombreux domaines de recherches, avec tous les concepts auxquels il est systématiquement associé."<sup>54</sup>

Hayden White aponta a crise da relação *texto-contexto* - essa questão central para a disciplina e pressuposto não examinado da investigação histórica. A relação texto-contexto é

"... el tema crucial, no sólo para los historiadores intelectuales, sino también para los historiadores de cualquier cosa. Cuál es esta relación? Qué es, en realidad, un texto - una entidad que antes se había supuesto poseedora de una solidez y concreción garantizadas, en realidad un tipo de identidad que le permitía actuar de modelo de todo lo comprensible tanto en la naturaleza como en la cultura? Qué sucedió a ese texto que solía situarse ante el erudito en una confortable materialidad y poseía una autoridad que nunca pudo haber tenido el *contexto* en el que había surgido ni la existencia de aquello a lo que se refería? "¿Dónde está este contexto que los historiadores de la literatura solían invocar como algo obvio para *explicar* las características distintivas del texto poético y anclarlo en un ambiente más sólido que las palabras?"<sup>55</sup>

A história ao se aproximar de imagens consideradas *obras de arte* parece continuar a buscar o *contexto*, um contexto que Ginzburg precisou

---

54 DERRIDA, Jacques. Signature, évènement, contexte. Marges de la philosophie. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972, p. 369.

55 WHITE, Hayden. El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica. Buenos Aires: Paidós, 1992, p. 195-6.

como “a reconstrução analítica da intrincada rede de relações microscópicas, que cada produto artístico, mesmo o mais elementar pressupõe.”<sup>56</sup> Jean Starobinski amplia a noção para além da rede de microrelações, principalmente mecenáticas: “[...] a vida das formas é inseparável da história das intenções formuladas pelos patronos; e essas intenções, esses gostos, por sua vez, não se separam do contexto social, político e psíquico da época.”<sup>57</sup> A ampliação reconduz ao contexto redutor da história sócio- política e à *emanação* que é como a imagem parece fadada a ser encarada.

Ginzburg, em *Investigação sobre Piero*, coloca o *contexto* como o problema do historiador que se aproxima da história da arte:

“As séries de dados extra-estilísticos relativos à iconografia e aos comitentes, que propusemos examinar para integrá-los aos resultados da análise estilística, trazem com força a questão (banal, mas não menos real) da relação entre a obra de arte e o contexto social em que ela nasce.”<sup>58</sup>

Ginzburg explicitou a tensão iconografia x contexto social – esse, expresso principalmente nos comitentes. Ambos os campos são tradições que a história obrigatoriamente deve negociar quando se aproxima da imagem e se enfrenta com a história da arte, eminentemente formalista.

A contextualização político-social talvez seja ainda irrecorrivelmente prática do historiador. A causalidade que informa a criação dos contextos não é mais necessária porém. Em vez do contexto redutor, informação extratextual, outros textos e negociação. E a necessária compreensão desse contexto como uma construção teórica do próprio historiador.

---

56 GINZBURG, Carlo. Prefácio à segunda edição italiana. Indagações sobre Piero. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 24.

57 STAROBINSKI, Jean. A invenção da liberdade. São Paulo: UNESP, 1994, p. 20.

58 GINZBURG, Carlo. Op. Cit. p. 24.

Em De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método, Ginzburg dessubstancializou o contexto:

“... o historiador estabelece conexões, paralelismos que nem sempre são *diretamente* documentados, isto é, são na medida em que se referem a fenômenos surgidos num contexto econômico, social, político, cultural, mental, etc comun - contexto que funciona, por assim dizer como termo médio da relação.”<sup>59</sup>

Ginzburg afirma o contexto como um conceito elaborado pelo historiador que se move num universo de puro signo. O número de vezes que o autor se utiliza da palavra *plausibilidade* em seu estudo sobre Piero della Francesca aponta para tal concepção. Discutindo duas interpretações diferentes, Ginzburg revela seu método:

“É necessário perguntar então que coisas significam nesse contexto termos como *convincente* ou *não-plausível*: sobre quais bases uma determinada interpretação pode ser anteposta a uma outra; em termos mais gerais : como se configura , no âmbito das pesquisas iconográficas, o problema do controle filológico.”<sup>60</sup>

---

59 Mesmo dessubstancializado o conceito ainda pressupõe causa. Sempre comentando tese de Panofsky, Ginzburg continua: “É a existência do humanismo florentino do século XV, como todas as suas especificações e implicações que permite ao historiador, em princípio, estabelecer uma relação entre a descoberta da perspectiva linear e o nascimento de uma consciência histórica no sentido moderno do termo.”

GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 73.

60 GINZBURG, Carlo. Indagações sobre Piero. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1989, p. 43./

Segundo Hayden White, “ ... la fe en el método filológico ... mantenía una generación anterior de historiadores intelectuales de las ideas, de entre los cuales pueden considerar-se

Ele se referia porém a “interpretações conjecturais” ou seja sem “uma prova documental externa”<sup>61</sup> e ressaltou: “a coerência interpretativa privada de comprovação factual deixa sempre uma margem de dúvida. Os documentos sobre os comitentes e sobre a localização original [...] para a *Flagelação* não emergiram ainda; esperamos que emergjam um dia.”<sup>62</sup>

A fé no documento verbal redentor já pode ser observada em Marc Bloch, em seu pioneiro *Os reis taumaturgos*. Debatendo-se com a tradição das *influências*, característica da história das artes, Bloch perguntava se a convenção de pintar-se uma pomba nos batismos de Cristo seria causa ou consequência de uma lenda – a lenda de os santos óleos para o batismo de Clóvis terem sido levados por uma pomba. Bloch lamenta que os mais antigos testemunhos de ambas as tradições “sejam praticamente contemporâneos; portanto, a menos que haja uma nova descoberta, ficará sem solução o problema de saber em que sentido produziu-se a influência.”<sup>63</sup>

No livro, Marc Bloch anunciou uma característica da *escola dos Annales*: o autor reuniu uma quantidade assombrosa de documentos e - o que ainda é hoje surpreendente - muitas imagens, sobre o poder de curar que tinham os reis, um objeto *revolucionário* em 1923. Segundo Jacques Le Goff a “documentação iconográfica que Marc Bloch reuniu, e cujo estudo ele apenas esboçou, deveria ser completada e metodicamente analisada.”<sup>64</sup>

---

representativos a Spitzer, Auerbach, Cassirer, etc. La fidelidad icónica del lenguaje, si no de los textos, se daba por supuesta, y solo se tenía que conocer la estructura del language para penetrar en el significado real de los textos o documentos historicos.”

WHITE, Hayden. Op. Cit., p. 198-9.

61 GINZBURG, Carlo. Op. Cit. p. 43.

62 GINZBURG, Carlo. Op. Cit. p. 123.

63 BLOCH, Marc. *Os Reis Taumaturgos: O Caráter sobrenatural do Poder Régio, França e Inglaterra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 363.

64 LE GOFF, Jacques. Prefácio. BLOCH, Marc. Op. Cit. p. 22.



Marc Bloch fez pouquíssimo uso de seu dossiê iconográfico. Ele arrolou e descreveu iconografia, principalmente em notas, mas quase não há problema ou conclusão e a discussão se circunscreve à erudição.<sup>65</sup> A discussão das imagens é lateral e a edição brasileira - que não é ilustrada - provou isso. Ali não se vêem nem a miniatura do século XIII que mostra Eduardo, o Confessor, tocar a mulher escrufulosa ou o *esplêndido vitral* de 1488, *a sagração dos reis de França*.

Mesmo de forma limitada, Marc Bloch exercitou a sofisticada característica do gênero histórico, perguntando a imagens *o que é e o que não é plausível?*<sup>66</sup> A âmbula (o pequeno frasco, com os santos óleos para o batismo de Clóvis, trazido por uma pomba) no século XVIII era conservado em Reims, num relicário em forma de pomba. Marc Bloch negou o status de evidência ao relicário que, segundo ele, poderia ter sido concebido posteriormente com essa forma para recordar a lenda.

A questão da legenda da santa âmbula é a única elaborada em torno de evidência figurativa e o problema de Bloch é *quando e como nasceu* a lenda mais antiga do ciclo que ligava as origens da realeza francesa às forças divinas.<sup>67</sup>

Essa permanece uma das interrogações recorrentes dos historiadores que trabalham com imagens. Alain Corbin, por exemplo, em seu bem mais recente *O território do vazio*, declara ser seu objetivo “assinalar as gêneses,

---

65 BLOCH, Marc. Op. Cit. p. 348.

66 Marc Bloch relata o exercício: “Aí pelo final do século XII, vivia na corte do rei Henrique II da Inglaterra um clérigo de origem francesa, Pierre de Blois. Era um dos muitos eclesiásticos letrados ... temos uma preciosa coleção epistolar. Vamos folheá-la. Encontraremos aí duas cartas muito semelhantes, ambas endereçadas aos clérigos do círculo real: numa, Pierre difama a corte e os cortesões o máximo possível; na outra, ele se desdiz ... para mim, é difícil vê-las como outra coisa senão dois exercícios de retórica ou de sofística, um sic et non que era bem ao gosto da época.”

BLOCH, Marc. Op. Cit. p. 46.

67 BLOCH, Marc. Op. Cit. p. 61-2.

traçar as genealogias e, sobretudo, detectar a coerência das representações tais como se estruturam em uma determinada época..."<sup>68</sup>

Paralelamente à preocupação com as gêneses, outra constante serão os desacertos com as imagens, esses *símbolos*. Para a etnografia inspirada de Marc Bloch a imagem era um símbolo. "No caso das imagens, a imaginação conceitual ou simbólica levou Marc Bloch a conceder particular importância à iconografia", afirmou Le Goff. "Sem dúvida, ainda aqui Marc Bloch não examinou a fundo o estatuto que a imagem tem na história e no pensamento histórico." Mas, continua Le Goff, "o título de uma pasta dos papéis de Marc Bloch - *os objetos da coroação adquirem valor histórico* - e o título de uma ficha - *tendência a ver no objeto simbólico do início um objeto histórico*" indicam que os "símbolos são transportados à história."<sup>69</sup>

Transportados à história, os símbolos têm sido objeto de dolorosas questões para grandes historiadores do presente século, como Carlo Ginzburg: "Como se faz para saber se num determinado quadro uma ovelha (suponhamos) representa Cristo, a doçura ou simplesmente uma ovelha?"<sup>70</sup>

E ele responde:

"O que decide é, caso a caso, o contexto: e, indubitavelmente, cada interpretação (de um excerto literário, de um quadro e assim por diante) pressupõe um ir e vir circular entre o particular e o conjunto. Mas em certos casos é fácil escorregar no círculo hermenêutico sadio por um círculo hermenêutico vicioso."[sic]<sup>71</sup>

---

68 CORBIN, Alain. O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 301.

A "coerência das representações" coloca claramente a questão da verdade.

69 LE GOFF, Jacques. Op. Cit. p. 23.

70 GINZBURG, Carlo. Op. Cit. p. 45.

71 GINZBURG, Carlo. Op. Cit. p. 45.

As imagens menos escorregadias e viciosas parecem ser os emblemas,<sup>72</sup> dotados de significação codificada, disponível em inúmeros documentos verbais. Simon Schama, por exemplo, trabalhou-os à exaustão em *O desconforto da riqueza*. No livro, a muleta do aleijado e a matraca do leproso são imagens unívocas e não induzem aos círculos hermenêuticos viciosos.

Svetlana Alpers apontou a historiografia da arte holandesa como marcada pela obsessão do emblema – “Iconographers have made it a principle of Dutch seventeenth-century picture-making that the realism hides meanings beneath its descriptive surface.”<sup>73</sup> Ela reclamou: “[...] the beguiling visual presence, the *look* common to so many Dutch pictures is part of their birthright, which is only evaded by the current attention to emblematic meanings.”<sup>74</sup>

Stephen Bann alertou sobre o procedimento comum:

“[...] such a bland enumerations of *symbolic* meanings tells us virtually nothing about the painting as we perceive it. There could, in principle, be an infinite number of pictures that displayed the same configuration of elements and they might be sketched in pencil, or indeed any other medium, rather than sedulously painted in oils. Yet we see here a painting, which has been devised for perception and for perception of a specific sort.”<sup>75</sup>

---

72 No Brasil, por exemplo, José Murilo de Carvalho em *A formação das almas na República*, foi buscar a representação da república em alegorias que a representaram na virada do século.

73 ALPERS, Svetlana. Introduction. *The Art of describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. London, Penguin, 1989, p. XIX.

74 ALPERS, Svetlana. Op. Cit., p. 26.

75 BANN, Stephen. *The True Vine: On Visual Representation and the Western Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 52.

Ao contrário dos emblemas, o historiador encontra os símbolos, escorregadios, sujeitos à perda de seu significado. É o que constata Jean Starobinski com as imagens dos príncipes barrocos: “os ritos majestosos da soberania vão ser suplantados por seus simulacros [...] As formas tradicionais artificializam-se, tornam-se agradavelmente fáceis e sua substância se esvazia [...]”.<sup>76</sup> É o caso de emblemas como o escudo que perdem qualquer função emblemática quando verifica-se “subtração do elemento simbólico”.<sup>77</sup>

Starobinski atribui a “*fachada* simbólica que caracteriza o século” XVIII,<sup>78</sup> e o rococó - estilo em que a “forma não comunica nenhuma mensagem [...] o sentido dissipou-se ou dele resta apenas impalpável resíduo [...]” a “um momento da sociedade”<sup>79</sup>: “a uma burguesia enriquecida, preocupada em arremedar os usos aristocráticos” e a “uma aristocracia que perdeu suas funções originais [...] corresponderia essa degradação das formas simbólicas em objetos de gozo.”<sup>80</sup>

A redução ao sócio-econômico que surge no texto aqui e ali <sup>81</sup> começa a se pensar a si própria. Starobinski ora atribui o desvio a um outro, um sociólogo, (“Analisando as imagens e as teorias do prazer, o sociólogo constatará...”)<sup>82</sup> ora reconhece sua limitação (“esquematizando um pouco e atribuindo a cada grupo social uma psicologia particular, distinguiríamos [...]”<sup>82</sup> ou “Um sociologismo apressado poderia levar-nos a supô-lo [...]”<sup>83</sup> ).

---

76 STAROBINSKI, Jean. Op. Cit. p. 23.

77 STAROBINSKI, Jean. Op. Cit. p. 31.

78 STAROBINSKI, Jean. Op. Cit. p. 65.

79 STAROBINSKI, Jean. Op. Cit. p. 32.

80 STAROBINSKI, Jean. Op. Cit. p. 32.

81 A volta ao gótico, por exemplo, é um “movimento que é favorecido por outras causas. A reação nobiliária desejaria na França apagar os abusos do absolutismo devolvendo ao conselho da nobreza as funções que lhe cabiam na alta idade média.”

STAROBINSKI, Jean. Op. Cit. p.212.

82 STAROBINSKI, Jean. Op. Cit. p.63.

83 STAROBINSKI, Jean. Op. Cit. p.230.

Ginzburg também ataca reduções sociológicas, embora cale sobre seu pressuposto - a redução para ele é desvio. Ele critica "as articulações entre obras de arte e contexto postas em termos brutalmente simplificados - como a que foi recentemente proposta e que vê na pintura de Piero della Francesca a *Úmbria agrícola e patriarcal*." <sup>84</sup> E Ginzburg comenta o arbitrário dessas reduções já que outro autor nas mesmas obras "descobre, ao contrário, uma correspondência entre o *convite pierfrancesquiano ao centralismo e a primeira organização de um sistema de trocas nos primórdios da burguesia e da passagem à perspectiva capitalista*." <sup>85</sup>

Starobinski se utiliza de outra hermenêutica - a freudiana - ao esquivar-se do materialismo histórico. Ele pensa o *wertherismo*, como "uma experiência fundamental [...] como [...] um desejo sem objeto." <sup>86</sup> A decifração é ainda baseada na causalidade, o que, segundo Hayden White, é característico daquelas hermenêuticas clássicas do século XIX que querem explicar o passado. <sup>87</sup>

Starobinski para quem "[...] a arte, seja qual for o momento da história em que a observamos, não exprime diretamente o estado global da sociedade", <sup>88</sup> revela o pressuposto epistemológico sobre que se apoia: a associação da imagem à linguagem verbal pensada segundo a teoria saussureana. Ou seja, "[...] analisar a função da arte é perguntar a si mesmo: quem fala? por que é ela falada? E além disso, a quem é ela falada? Enfim: a obra de arte foi compreendida por seu destinatário?" <sup>89</sup>

A concepção da linguagem como manifestação das relações causais que regem o mundo de significados é estendida à imagem agora um *índice*.

---

84 GINZBURG, Carlo. Op. Cit. p. 24.

85 GINZBURG, Carlo. Op. Cit. p. 27-8.

86 STAROBINSKI, Jean. Op. Cit. p. 231.

87 WHITE, Hayden. Op. Cit. p. 198.

88 STAROBINSKI, Jean. Op. Cit. p. 20.

89 Idem. Ibidem.

Carlo Ginzburg delimitou: “as figuras retóricas sobre as quais ainda hoje funda-se a linguagem da decifração venatória - a parte pelo todo, o efeito pela causa - são reconduzíveis ao eixo narrativo da metonímia, com rigorosa exclusão da metáfora [...]”<sup>90</sup>

Em 1789: os emblemas da revolução, Jean Starobinski encara a imagem de forma diferente, não mais um índice, mas um símbolo, analogia.<sup>91</sup> Mesmo em *A invenção da liberdade*, algumas vezes ele eleva comportamentos a um *zeitgeist*, a iconoclastia, por exemplo, manifestada no mundo encarnado: “Livre e espontâneo, o fervor não poderia permancer não expresso; ele inventa novas formas.”<sup>92</sup>

Miles T. Davis apontou essa concepção em Georges Duby e que Francis Haskell vê como diferença frente ao trabalho com as fontes figurativas realizado pela escola dos *Annales*.

“In fact, of the *Annales* historians only Georges Duby has accorded a major role to impressions derived from the visual arts in order to interpret the civilizations of the Middle Ages, though it has been objected that in this interpretation *an edifice's true value is calculated in terms of its ability to embody a particular theological or intellectual system...In the final analysis, the reader is left with the feeling that the arts are used only as an elaborate back-drop for the main intellectual and theological developments of mediaeval Europe.*”<sup>93</sup>

---

90 GINZBURG, Carlo.. Op. Cit. p. 152.

91 “A linguagem como um símbolo desse mundo, analogia... Hegel pressupõe um *zeitgeist* manifestado em todos os aspectos de uma cultura...especialmente na linguagem ... uma análise de qq produto derivado da cultura revelaria a essência do todo ... ao modo de uma sinédoque.”

WHITE, Hayden. Op. Cit. p. 198.

92 STAROBINSKI, Jean. Op. Cit. p.120.

93 DAVIS, Miles T. Review of English translation of Georges Duby, *The age of the Cathedrals: art and society, 980-1420*, Journal of the Society of Architectural Historians, XLI, no. 2, May 1982, pp.156-8. Apud HASKELL, Francis. *History and its images: art and the interpretation of the past*. New Haven & Londres, Yale University Press, 1995, p. 257.

Philippe Ariès, parece à frente de seus colegas dos *Annales* no usos da imagem como evidência. O texto da sua *História da vida privada*, por exemplo, não pode ser editado separadamente de suas ilustrações. As legendas não se restringem a delimitar tecnicamente a imagem reproduzida e sua localização mas lançam um olhar antiquário sobre elas.

A utilização da imagem pelo historiador brasileiro parece estar ainda circunscrita pelos limites citados: Esses ficam claros numa obra da importância de *História da vida privada no Brasil*. No volume, *Cotidiano e vida privada na América portuguesa*, mais da metade das mais de 300 ilustrações não são comentadas. Quase 60% das legendas, espaço privilegiado da leitura da imagem, não comentam as ilustrações a que se referem. Algumas dessas legendas apenas informam o título da obra, outras reproduzem a legenda já existente na própria imagem, mapas ou panoramas principalmente.

A intimidade com o discurso verbal permite o questionamento desenvolvimento dessas legendas de época, mas o diálogo estabelecido com a legenda da fonte não aborda sua relação com a imagem a que se refere.<sup>94</sup>

*O desconforto da riqueza: a cultura holandesa na época de ouro* de Simon Schama também foi considerado um livro antiquário por Ivan Gaskell:

“Em sua descrição dos hábitos sociais e das crenças da classe média holandesa ... Schama convoca à ação uma grande variedade de material, incluindo a poesia, a coreografia, os relatos dos viajantes, os documentos notariais, os registros dos tribunais, os impressos e as pinturas. Assim fazendo, mostrou uma consciência dos atuais debates arte-históricos relativos à interpretação da arte holandesa e produziu ... uma reorganização magistral do antiquarianismo anecdótico do

---

94 Cf. GUIMARÃES, Manoel Luiz Lima Salgado e MACHADO, Hilda. Introdução. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (Org). *História e Imagem*. Rio de Janeiro: PPHS/UFRJ, 1998, p. 23

século XIX ao longo de linhas antropológicas. à luz de uma erudição moderna histórica e arte-histórica.”<sup>95</sup>

Entre *História da vida privada* e *O desconforto da riqueza* está a opacidade do texto de Schama em cuja textura impera a metáfora. É o caso de *A invenção da liberdade* de Jean Starobinski, livros que ocultam - e transcendem - seus próprios limites epistemológicos e onde a erudição dos autores pensa principalmente a representação *construída* pela imagem.

Desde Roger Chartier<sup>96</sup> os historiadores têm procurado trabalhar com a noção de representação, embora muitas vezes dê-se apenas uma troca de palavras e a indefinição do conceito de contexto é transportada e permanece inalterada. Mesmo assim, a substituição do *contexto* pela *representação* aponta para uma significação que é dada *pelo* ou *no* próprio texto e abala o reducionismo do contexto. Em *O desconforto da riqueza* Simon Schama reivindicou muitas vezes um significado inerente à imagem, mas plural:

“A representação de bebês na arte holandesa muitas vezes se afastou do berçário simbólico de polidas convenções renascentistas. Seria errôneo que por isso fossem despojadas de qualquer referencial simbólico.”<sup>97</sup>

No livro, o autor - que produz hoje uma das mais interessantes leituras históricas da imagem - abre mão da verdade:

“Do mesmo modo que tantas gravuras de catástrofes produzidas naquela época, a de Saenredan funciona a um só

---

95 GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter. A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992, p. 268.

96 Segundo o autor, o conceito de representação “permite articular três modalidades da relação com o mundo social [...] como configurações intelectuais [...] como práticas que objetivam uma identidade social e [...] como formas institucionalizadas e objectivadas.”

CHARTIER, Roger. El mundo como representación - história cultural: entre práctica y representación. Barcelona: Gedisa, 1992, p. 23.

Chartier não explicita é claro nenhuma fórmula salvadora.

97 SCHAMA, Simon. O Desconforto da Riqueza: a Cultura Holandesa na Época do Ouro. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 475.



tempo como oráculo e descrição, e ficar discutindo se é símbolo ou fato equivale a demorar-se desnecessariamente em falsa dicotomia.”<sup>98</sup>

Em *Paisagem e memória* o historiador já não trabalharia a imagem pensando a verdade. Nesse livro, Schama, com o seu “descarado ecletismo”, lança um olhar histórico sobre a percepção transformadora do homem que transfigura “matéria bruta em paisagem”. As imagens, representações da natureza vistas como lugar de memória, são agora o próprio objeto do trabalho.

A imagem como evidência da história política é uma questão insistente. Stephen Bann, por exemplo, partiu de uma coleção de trabalhos - obras plásticas de Goya e filmes de Jean Renoir e Roberto Rossellini - que lê como fontes iconográficas de representações em torno de Napoleão e os aproxima da historiografia política.<sup>99</sup> Ele parte de um óleo de Francisco de Goya, cuja narrativa sublinha quase cinematograficamente. *Os fuzilamentos de 3 de maio de 1808* em Madri segundo Bann é “uma oeuvre que não pode ser facilmente evitada”.<sup>100</sup>

Jean Starobinski não conseguiu evitá-la. Em *1789: os emblemas da razão* o autor hegelianamente procura uma única metáfora, a das luzes e das trevas, em *Os fuzilamentos de 3 de maio de 1808* em Madri e em Mozart, David, Hubert Robert, Guardi, Tiepolo, Ledoux, Sade, Alfieri, Chenier, Rousseau e Bernardim de Saint-Pierre. No que parece indicar um padrão, Otto Friedrich trabalhou a mesma imagem, *Os fuzilamentos de 3 de maio de 1808* em Madri de Goya.<sup>101</sup> E realizou a mesma operação de Bann, se utilizando da

---

98 SCHAMA, Simon. Op. Cit. p. 144;145.

99 BANN, Stephen. O Estranho no Ninho: Narrativa Histórica e a Imagem Cinemática. As invenções da história. São Paulo: Unesp, 1994, p. 208.

100 BANN, Stephen. Op. Cit. p. 208.

101 FRIEDRICH, Otto. Olympia: Paris no Tempo dos Impressionistas. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

historiografia política em suas aproximações com imagens já recolhidas para esse fim.

Os historiadores vêem a imagem inserida em narrativas históricas. Stephen Bann fala d'*O três de maio em Madrid*, de Goya:

“É um evento que se mostra momentoso na mesma medida em que é histórico. Isso significa que ele nos convida a aceitá-lo como uma espécie de batido de uma cavalgada com a qual ainda não travamos conhecimento. Artificialmente retirado, para servir à análise, da sequência narrativa à qual pertence, ele ameaça saltar de volta, com uma espécie de força magnética a seu contexto histórico [...] Ele retorna à narrativa e à história, na medida em que já é (mas não plenamente) narrativizado: possui seu próprio poder virtual, sua capacidade de irradiar a sequência narrativa da qual é rebocado.”<sup>102</sup>

Jean Starobinski reforça o olhar que vê a imagem como parte de uma sequência histórica ao comentar o *Marat* de David.

“Surpreendemo-nos a imaginar o intervalo que separa os dois momentos de escrita: a carta de Charlotte Corday e a assinatura solene de David: esse intervalo é preenchido pela morte e pelo trabalho da arte. Resta *ver* Marat assassinado, mas só podemos vê-lo entre esses dois textos: vemo-lo deixar de ser aquele a quem Charlotte Corday remete seu bilhete ... para tornar-se aquele cujo cadáver David eterniza...”<sup>103</sup>

Stephen Bann trabalhou a iconografia do fusilamento do imperador Maximiliano, do México, executado em 19 de junho de 1867. Bann localizou reportagens do evento na imprensa francesa no início de julho e um relato extenso, publicado em 10 de agosto. Os relatos devem ter sido lidos por

---

102 BANN, Stephen. Op. Cit. p. 207-8.

Edouard Manet, que estava suficientemente comovido a ponto de chamar, em sua correspondência, o fusilamento de massacre. Se Bann atribui o motivo de *A execução do imperador Maximiliano* daquele pintor aos referidos relatos, ele localiza a origem da obra em outra imagem, anterior: *O Três de Maio* de Goya: “que ele havia visto dois anos antes em Madri, serviu sem dúvida como modelo para esta nova composição [...]”.<sup>104</sup>

Stephen Bann ressaltou as fontes (suas e de Manet) e seguiu a tradição antiquária: ele reúne diversas obras que encenam fuzilamentos. E, como um historiador da arte procura nelas *influências*, ao mesmo tempo em que ataca o método, comentando afirmativa de Gwyn Williams sobre *O três de maio em Madrid*, de Goya, que procura ressaltar uma permanência da imagem (“Poderia ser em qualquer lugar; poderia ser My Lai”<sup>105</sup>):

“O historiador oscilou [...] desde a evocação de um tipo de tudo perfeito (tipificado pelo imediato e contemporâneo - My Lai) às circunstâncias particulares, datadas da Guerra da Independência espanhola [...] deixando para trás o reino ideal no qual as essências conformam-se antes de tomarem a substância de acontecimentos históricos concretos (“poderia ser My Lai”) [...] Estava a imagem realmente suspensa em um reino de essências imediatamente acessíveis, não particularizadas, do qual somente a linguagem poderia arrancá-la para a liberdade? [...] A representação de Goya da *figura de Cristo das plebes de Madri* não é, portanto, para ser tomada simplesmente como o equivalente secular de uma vítima exemplar. Ele teve seu próprio dia de matança (como nos lembra o historiador) [...]”<sup>106</sup>

O historiador Starobinski dedicou grande espaço ao verbal ao falar do óleo *Marat à son dernier soupir* de David: “[...] Marat tem ainda na mão a carta de Charlotte Corday; nela se lê uma data [...], o nome da assassina, o

---

103 STAROBINSKI, Jean. 1789: Os Emblemas da Razão. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 80.

104 BANN, Stephen. Op. Cit. p. 212.

105 WILLIAMS, Gwyn A.. Goya and the impossible revolution. Londres: Harmondsworth, 1984, p. 1.

106 BANN, Stephen. Op. Cit. p. 209-11.

endereço *Ao cidadão Marat*, a súplica mentirosa *Basta que eu seja muito infeliz para ter direito à vossa benevolência*. Lê-se também, depositado sobre a caixa ao lado da banheira, o bilhete de Marat, acompanhando um *assignat*: *Dê esse assignat à sua mãe [...]* Mas nossa leitura do quadro começou necessariamente pela inscrição dedicatória, endereço votivo mais forte que o endereço da carta falaciosa: *A MARAT, DAVID, Ano Dois*.<sup>107</sup>

Já o historiador da arte preferiu utilizar o método comparativo e pensar as influências. Argan alertou sobre o braço direito caído no retrato do mártir da revolução francesa: ele está na mesma posição do braço de outro cadáver exemplar: o Cristo da *Deposição* de Caravaggio. A arte fala da arte e Gombrich, na mesma tradição, remete à arte clássica:

“[...] David conseguiu torná-lo heróico, sem deixar de respeitar os detalhes concretos de um registro policial. Ele aprendera através do estudo da escultura grega e romana como modelar os músculos e os tendões do corpo, e a dar-lhe a aparência da nobre beleza [...].”<sup>108</sup>

Quais têm sido as contribuições da leitura histórica da imagem? As influências bíblicas nas primeiras marinhas holandesas ou aquelas da iconografia do carvalho na representação da sequóia já haviam sido apontadas pela história da arte ou são aportes de Schama? O que Peter Burke construiu sobre a fabricação do rei além do que encontramos sobre Luís XIV nos manuais de história da arte como o de Gombrich? Em que a leitura do rococó feita por Starobinski se diferencia daquela já feita por Hauser? O que diferencia a história social da cultura da história social da arte?

Fixas ou em movimento, os historiadores se debruçam sobre as imagens e o visível compartilhado começa a ser usado como fonte. A imagem

---

107 STAROBINSKI, Jean. Op. Cit. p. 79-80.  
108 GOMBRICH, E. H. A história da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 382.

como índice ou a imagem como símbolo marcam o pensamento histórico sobre esse tipo de evidência. Forçando os limites da história da arte,<sup>109</sup> apoiados em seus documentos verbais, os historiadores se enfrentam com a datação estilística e a resistência oferecida pela imagem às reduções verbais. O historiador teme o que na imagem permanece e foge à datação. O olhar que se apoia na racionalidade é dilacerado pelo que considera além dela.<sup>110</sup>

## A Fonte Audiovisual

Segundo Stephen Bann, vivenciamos hoje o *consumo de massa da história*<sup>111</sup> e os historiadores contemporâneos participam de um inaudito e acelerado alargamento de seu universo.

---

109 O enfrentamento com a corporação dos historiadores da arte e sua atribuição de valor foi encenada por Simon Schama após sua leitura histórica de *A memória de Cole*, de Frederick Edwin Church. Ele arremedou um historiador da arte: "Que falta de originalidade nessa estudada aproximação entre alvenaria e vegetação, objetará o vigilante historiador de arte. O próximo slide, por favor." ( *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.214.) Carlo Ginzburg deixou claro que limites forçava: "Se me tivesse servido das pinturas de Piero como de testemunhos da vida religiosa do quattrocento, ou se me limitasse a reconstruir os círculos de comitentes aretinos, teria podido manter com a corporação dos historiadores da arte uma relação presumivelmente pacífica." (Prefácio à segunda edição italiana. *Indagações sobre Piero*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 25.)

110 O neowarburgiano Ginzburg se agarra ao contexto para evitar "o apelo a-histórico à perenidade subterrânea de certas fontes visuais." ( *Indagações sobre Piero*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989, p. 55) Nessa permanência das "estruturas antropológicas do imaginário, indiferentes à duração", Alain Corbin proclama também não crer. ( *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 301.) Simon Schama, que ousa procurar mitos nas imagens, elevou a fascinação exercida sobre os historiadores por Aby Warburg à metáfora da temida loucura que Mnemósine, a mãe de Clio, pode trazer.

111 BANN, Stephen. *Romanticism and the rise of history*. New York: Macmillan, 1995 p. 21.

Se ainda segundo Bann a história é o *modo pelo qual uma cultura lida com o seu passado*<sup>112</sup> - ou pelo menos *um dos modos de memória social* como relativiza David Lowenthal<sup>113</sup> - a história hoje deveria ser principalmente visual.

Entretanto os historiadores profissionais, mais acostumados com documentos escritos,

"[...] são muitas vezes mal equipados para lidar com material visual, muitos utilizando as imagens apenas de maneira ilustrativa, sob aspectos que podem parecer ingênuos, corriqueiros ou ignorantes a pessoas profissionalmente ligadas à problemática visual [...]"

como descreveu Ivan Gaskell.<sup>114</sup> Randolph Starn<sup>115</sup> desenvolveu essa interpretação precária que ainda marca o uso que o historiador médio ainda faz das imagens:

"Essas interpretações consideram quadros brilhantemente afirmativos e exigentes como ilustrações passivas de temas prescritos, colocando-nos na posição de relatar uma ideologia que está a serviço de si própria como se fosse nossa própria interpretação [...]"

Quando adentramos o universo das imagens-em-movimento essa dificuldade do historiador se multiplica, porque os códigos dessas mídias - são abrangentes, plurais. E obras audiovisuais, não podem ser tratadas como uma série de fotografias animadas. Há que estar-se consciente das

---

112 BANN, Stephen. Op. Cit., p. 8.

113 LOWENTHAL, David. How we know the past: history. In: Past as a foreign country. New York: Cambridge University Press, 1980, p.221.

114 GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter. A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992, p. 260-271.

115 STARN, Randolph. Vendo a cultura numa sala para um príncipe renascentista. In: HUNT, Lynn. A nova história cultural. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.285.

convenções para a construção do espaço e do tempo cinematográficos, por exemplo. E o som, cujo advento é considerado verdadeira revolução, não pode ser negligenciado. Ele divide a história do cinema e trouxe o fim de um gênero por sua causa chamado *mudo*.

Marc Ferro, historiador ligado à escola dos *Annales* que estudou as relações entre cinema e história, já apontava o quadro que ainda hoje vivemos quando iletrados da cultura visual “[...]julgam obras por seus diálogos, seu roteiro, ou seja por seus componentes escritos.”<sup>116</sup>

Na leitura historiográfica de uma fonte audiovisual a discussão da imagem não pode ser lateral e há que se perceber um filme como discurso. O cinema, invenção maravilhosa do penúltimo *fin-de-siècle*, construiu sua linguagem ao longo dos últimos cem anos, embora quase nos esqueçamos disso, mergulhados no cinema narrativo clássico. Desde criança adestrados pela televisão, o ilusionismo cinematográfico nos parece natural e seu discurso hegemônico, transparente.

Essa é outra dificuldade do historiador com a fonte audiovisual, a idéia de um realismo do cinema. A crença na *verdade* analógica do cinema participa da fé mais geral na imagem analógica. A certeza é recente, data do segundo pós-guerra, surgida no bojo de uma prática do cinema – o neo-realismo italiano. André Bazin, e talvez se deva sempre lembrar também Sigfrid Krakauer que com ele dividiria essa autoria, propôs a teoria realista e o progresso triunfal do cinema em direção a esse realismo. Robert Stam desconstruiu a história do realismo do cinema e sua inevitabilidade retroativa:

“[...] the history of film is marked by the milestone *firsts* of genial pioneers, and every technological advance – microphone booms, incandescent lights, deep-focus cinematography, fast

---

116 FERRO, Marc. Cinema e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.15.

film emulsions \_ becomes a newly acquired weapon in the ever-expanding arsenal of verisimilitude.”<sup>117</sup>

Com o filme de ficção parece ter-se atingido o sonho realista do discurso sem retórica, mas o cinema clássico é um complexo efeito de realidade e, como todo efeito é histórico.

Norman Bryson também desconstrói a suposta ahistoricidade do ilusionismo *superior* que o cinema parece encarnar:

“The doctrine of technical progress towards an Essential Copy proposes that at a utopian extreme the image will transcend the limitations imposed by history, and will reproduce in perfect form the reality of the natural world: history is the condition from which it seeks escape. Against this the sociology of knowledge argues that such an escape is impossible, since the reality experienced by human beings is always historically produced: there is no transcendent and naturally given Reality.”<sup>118</sup>

O historiador que utiliza a imagem audiovisual como fonte tem que se tornar mais íntimo dos estudos do cinema.

O pensamento sobre a significação no cinema construiu rapidamente sua historiografia, uma rica tradição metodológica, que vai de Pudovkin a Metz, e inclui o olhar dos filósofos. “No começo do segundo século do cinema”, Tom Gunning vê essa *identidade única* do cinema abalada. Fruto do esforço da teoria para “diferenciá-lo das artes mais antigas e abastecê-lo de

---

117 STAM, Robert. Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard. Michigan: UMI Research Press, 1985, p.10.

118 BRYSON, Norman. Vision and painting: the logic of the gaze. London: Macmillan, 1983, p.13.



uma estética”, essa identidade não sobrevive no pós-modernismo, “dispersa numa multiplicidade de tecnologias da imagem.”<sup>119</sup>

Os especialistas em história do cinema não são chamados *historiadores da arte* no Brasil. A definição de cultura *opera house* que limita a prática da disciplina que chamamos de história da arte excluiu o cinema, esse divertimento nascido nas feiras e teatros baratos. A chamada crítica de cinema desde sempre se encarregou da *história do cinema*, que não se diferenciou da história acadêmica da arte aqui praticada.

No Brasil, a crítica brasileira que se afirmou desde Alex Viany no fenômeno *cinema novo* sai - com Paulo Emilio Salles Gomes e Jean-Claude Bernadet - da *media* e se concentra na academia. Num esforço da *classe*, a criação dos cursos de cinema se dá no âmbito das escolas de comunicação, por fora das fronteiras das *belas-artes*. A penetração nos anos 80 dos *cinema studies* americanos via Robert Stam, Ismail Xavier e João Luis Vieira consolida a crítica acadêmica, cada vez mais textual, e que não escapa às categorias que datam o imaginário do intelectual brasileiro como o *dependente*.

A fonte audiovisual é principalmente evidência da história política, não da privada. O pioneiro da utilização do cinema como fonte, Marc Ferro, se circunscreveu ela. Stephen Bann, por exemplo, partiu de uma coleção de trabalhos - obras plásticas de Goya e filmes de Jean Renoir e Roberto Rossellini - que lê como fontes iconográficas de representações em torno de Napoleão e os aproxima da historiografia política.<sup>120</sup>

Mas, documentos da história política ou privada, filmes têm sua própria historiografia. O campo dos estudos do cinema em cem anos desenvolveu

---

119 GUNNING, Tom. Cinema e história. In: XAVIER, Ismail. O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 21-44.

120 BANN, Stephen. O estranho no ninho: narrativa histórica e a imagem cinemática. In: As invenções da história. São Paulo: Unesp, 1994, p. 208.

literatura sobre gêneros fílmicos. Gêneros como a chanchada brasileira, por exemplo, conheceram re-leituras radicais.

Quando uma comédia da Atlântida era lançada na década de 40 era recebida com repulsa pela crítica. Alex Viany na década de 70 revia suas críticas daquela época com espanto, principalmente pela violência da negação. Imediatamente em seguida, Jean-Claude Bernadet instaurava sua revisão crítica da chanchada, operação contemporânea da recuperação realizada pelo cinema chamado *underground* que resgatou a chanchada e negou o Cinema Novo. Era o encerramento de um momento historiográfico que durara 20 anos, culminando com o decisivo golpe dado por Glauber Rocha no seu *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* nos anos 60. Logo João Luiz Vieira estaria livre para celebrar aquelas comédias. Conhecer a historiografia da fonte fílmica auxilia sua dessubstancialização.

As representações do Brasil construídas pela chanchada são admitidas hoje pelo historiador. O distanciamento tornou os filmes documentos, onde o historiador vê a memória uma de suas categorias fundamentais. Todo filme do passado – do filme dito de arte à comédia mais farsesca– provoca a veneração no historiador.

A transformação da chanchada em lugar de memória é fruto do olhar desse historiador e muita vez resultado de um investimento nostálgico: qual o historiador brasileiro hoje na faixa dos cinquenta anos não vê na chanchada a infância perdida?

A chanchada já foi o discurso recalcado da nação. A intelectualidade brasileira, do final dos anos 30 ao final dos 50 questionava o direito à existência do gênero – os *abacaxis* que lotavam aqueles cinemas imensos.

Hoje, após quase meio século, a chanchada é aceita como discurso da nação. Já podem os intelectuais brasileiros rir do brasileiro? Já se aceita a chanchada por que se tem uma outra imagem da nação?



## Filme e Representação do Passado

"Primeiramente leram Walter Scott. Aquilo foi a surpresa de um mundo novo. Os homens do passado, que para eles não passavam de fantasmas, ou simples nomes, transformaram-se em seres vivos, reis, príncipes, feiticeiros, valetes, guarda-caças, monges, boêmios, mercadores e soldados [...] Paisagens artisticamente delineadas emolduram as cenas como uma decoração de teatro. Desconhecendo os modelos, achavam fiéis as descrições, a ilusão era completa."<sup>121</sup>

Gustave Flaubert

Bouvard e Pécuchet, sobre quem fala a epígrafe, como a grande massa de leitores oitocentistas, foram tomados pela novela histórica, a representação do passado construída a partir dos sentidos e não a partir dos conceitos do historiador. O passado é representado por alusões a paisagens e ao luar, ao barulho da chuva, à frescura dos ventos que os leitores pareciam aspirar em meio às giestas. Os juízos filosóficos do século XVIII não têm lugar nessa representação do passado onde de acordo com Stephen Bann,

"[...] the test of truth in the historical discourse came to seem more a matter of 'pictures' than of 'judgements' [...] in relation to our understanding of the Romantic epoch, awareness of the convertibility between the image, albeit arrested in time, and

---

121 FLAUBERT, Gustave. Bouvard et Pécuchet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 79.

the historical narrative, considered as a 'picture' of the past, is of primordial importance.”<sup>122</sup>

Essa parece ser uma dificuldade na aproximação do historiador com as representações visuais do passado.

No século XIX, quando emergiu o novo paradigma de representação visual abordado no último capítulo, surgiu também essa paixão que se mostraria duradoura – a representação do passado. Bann ressaltou que antigas ruínas não interessavam aos cavalheiros do XVIII antes da invenção do pitoresco e do corte epistemológico romântico quando um novo valor é atribuído à decadência e ao passado. “But in the nineteenth century, it would seem, it is the function of historical representation (novels, histories, paintings, museums, spectacles) to concretize past history as a repertoire of specific differences.”<sup>123</sup>

A consciência temporal foi cada vez mais acentuada por tais formações discursivas que pareciam proliferar. O gênero histórico foi uma importante revolução social que tornou o passado, restrito antes a um punhado de antiquários, acessível à nova massa de leitores. A representação do passado escapa do círculo erudito e, como disse Alois Riegl, desde então o “most simple-minded farmhand is able to distinguish an old belfry from a new one.”

124

O conceito de representação é encarado aqui, como em Luciana de Lima Martins, “[...] como parte de um processo contingente e problemático de

---

122 BANN, Stephen. Paul Delaroche: History Painted. London: Reaktion Books, 1997, p.87.

123 BANN, Stephen. History as Competence and Performance: Notes on the Ironic Museum. In: ANKERSMIT, Frank e KELLNER, Hans. A New Philosophy of History. London: Reaktion Books, 1995, p. 195-211.

124 RIEGL, Alois. The Modern Cult of Monuments: Its Character and its Origin. In: Oppositions. London: Fall 1982. p. 33.

dar sentido ao que é experienciado, de produção do saber.”<sup>125</sup> Escapando à definições substancialistas, a representação é um campo, representação é tudo aquilo que foi um dia considerado representação. Nenhuma representação pode dar conta do real e, segundo Thomas Elsaesser, “must be qualified as misrepresentation, not least because such forms imply a presence where there can only be absence.”<sup>126</sup>

Representações são formações históricas e no século XX os novos modos da representação visual e da representação do passado surgidos no oitocentos se unem no poder das novas *media* audiovisuais de representar eventos do passado e invadir toda esfera, pública ou privada, da vida de cada vez mais cidadãos. Novas tecnologias deram visibilidade, apelo e imediaticidade sem precedentes às representações audiovisuais do passado. Na história visual onde a memória é, cada vez mais, imagem, os próprios eventos parecem ser imagens ou explícitos procedimentos narrativos. Como Hayden White questionou, “[...] the power of the modern media to represent events in such a way as to render them, not only impervious to every effort to explain them but also resistant to any attempt to represent them in a story form”.<sup>127</sup> Vive-se um auge – sempre ultrapassado – dessa irredutível representação do passado.

---

125 MARTINS, Luciana de Lima. O Rio de Janeiro dos Viajantes: o olhar britânico (1880 - 1850). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 11.

126 ELSAESSER, Thoamas. Subject, Positions, Speaking Positions: From Holocaust, Our Hitler and Heimat to Shoah and Schindler's List. In: SOBCHACK, Vivian. The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event. London: Routledge, 1996, p. 145-186.

127 WHITE, Hayden. The Modernist Event. IN: SOBCHACK, Vivian. Op. Cit., p. 17-39.

## O Filme Histórico e o Historiador

No século XXI – um século digital – o cinema parece ser ele mesmo uma representação do passado, a atividade progressivamente colada ao novecentos, ultrapassado. O campo historiográfico do filme como representação do passado tem atraído cada vez mais profissionais e se acelera o reconhecimento do audiovisual pela história. O pioneiro Pierre Sorlin já reclamava o filme como um lugar de memória – como Voltaire e Hegel abordavam os monumentos do século XVIII. O filme como fonte historiográfica, onde o historiador encontrará décadas depois informações fornecidas principalmente pela locação e o figurino. Mas em 50 anos Sorlin mudou sua abordagem antiquária: “Looked at in this way, films are only a series of documentary illustrations; the frames remain, but the film disappears[...]”.<sup>128</sup>

A modificação no pensamento de Sorlin acompanha o surgimento de um novo historiador preocupado com o filme. Robert Rosenstone por exemplo estabeleceu um outro pressuposto e abordagem do audiovisual - filme, televisão ou vídeo:

“The *premise*: the visual media are a legitimate way of doing history – of representing, interpreting, thinking about, and making meaning from the traces of the past. The *approach*: the historical film must be seen not in terms of how it compares to written history but as a way of recounting the past with its own rules of representation.”<sup>129</sup>

---

128 SORLIN, Pierre. The Film in History: Restaging the Past. New Jersey: Barnes & Nobles, 1980, p.24-5.

129 ROSENSTONE, Robert A.. Introduction. Revisioning History: Film and the Construction of a New Past. New Jersey: Princeton University Press, 1995, p.1-27.

O interesse despertado pela fonte fílmica só faz crescer entre historiadores. Rosenstone apontou que o debate aceso pelo filme de Oliver Stone, *JFK*, levou a uma rápida resposta, sem precedentes, da *American Historical Review* “ - um forum sobre *JFK*. *A Lista de Schindler* provocou mais trabalhos de historiadores e inseriu o campo no grande debate da representação do holocausto. No Brasil o debate sobre o filme histórico e o filme como fonte ainda não alcança maiores proporções e visibilidade.

O novo estatuto epistemológico do filme histórico trouxe imensas demandas ao gênero. O gênero histórico como um todo enfrenta crescentes reivindicações de autenticidade histórica, como alertou Bann:

“At the end of the twentieth century, the critical exploration of the diverse forms of historical consciousness that permeate our culture must surely be routed through that extraordinary half-century in which the mass public of the Western world learnt to assemble a comprehensive grammar of historical reference.”<sup>130</sup>

Nos anos 40 o filme histórico devia contentar um público muito diferente do que tem que satisfazer hoje. O público médio de um filme histórico em 2001 sabe muito mais história hoje, em qualquer país. E, principalmente, sabe muito mais sobre os procedimentos de representação fílmica do passado.

Nos últimos vinte anos se acelerou no chamado público médio o domínio do código de representação audiovisual. Em 1982 Jean-Claude Bernadet desenhou um desconhecimento das referidas práticas discursivas

---

130 BANN, Stephen. History as Competence and Performance: Notes on the Ironic Museum. ANKERSMIT, Frank e KELLNER, Hans. Op. Cit., p. 195-211.



que é mais raro hoje. Ele citava uma intervenção num debate centrado num documentário sobre Getúlio Vargas:

“Um espectador, professor de história, interpretou os aplausos da multidão, em determinado ponto de um discurso de Vargas, como prova de sua popularidade. Foi argumentado que, naquele momento, não se via na tela nenhum plano de multidão batendo palmas, que os aplausos constavam só da faixa sonora e que, em cinema existe a mixagem, de forma que o som dos aplausos podia eventualmente, ter sido acrescentado à fala de Vargas, construindo assim um momento cinematográfico que o espectador estava tomando por fiel registro de um fato ocorrido.”<sup>131</sup>

Atualmente o espectador médio da televisão aberta no Brasil, possui um domínio sofisticado dos artifícios fílmicos. A exposição desmesurada a discursos audiovisuais e o comentário irônico e auto-reflexivo de programas principalmente de humor como *Casseta & Planeta* possibilitaram a consciência das manipulações que constroem a banda sonora. O que representa rir da paródia das mal dubladas séries americanas de duplas de policiais, se não uma leitura avançada dos jogos possíveis com o som?

Paralelamente à intimidade com o discurso audiovisual cresceu também a cultura histórica audiovisual. Aberturas de novelas históricas como *O Cravo e a Rosa* são possibilitadas por e fazem avançar a capacidade de datação estilística da obra audiovisual. Quantos anos fazem após a venda do primeiro aparelho de tv a cor, quantos anos após o próprio estabelecimento da cor na indústria fílmica, quanto tempo desde a primeira experiência de *vanguarda* com o preto e branco para datar o *passado* num filme colorido? Hoje uma novela de televisão ficciona o cinema silencioso para datar a ação dos anos 20 e é entendida por muitos. E o uso de material de arquivo, como

recurso retórico na construção do passado das novelas da oitenta? A representação audiovisual do passado, de tão difundida, rapidamente se tornou clichê.

Os filmes históricos são submetidos a esse espectador mais culto e cada vez mais acadêmicos assistem os filmes cuidadosamente. Nos anos 80, filmes como *Barry Lyndon*, tiveram que enfrentar o próprio Stephen Bann. Os eruditos reparos do historiador inglês sobre as locações e suas notas sobre o discurso visual do filme por comparação tornam medíocre muita da crítica centrada em outros gêneros cinematográficos. Que pensador dessa estatura, fora do círculo dos estudos do cinema, tem se debruçado sobre a comédia romântica, por exemplo?

O filme histórico é um gênero vigoroso na maior parte das cinematografias e desde o começo da história do cinema. Mais de um século depois, o paradigma da precisão arqueológica domina as exigências do mercado e informa seu desenho de produção. Realizadores pesquisam uma estética cada vez mais erudita e, por sua vez, nos estudos do cinema, também crescentemente aproximam-se filmes da história da arte e buscam-se influências pictóricas na imagem audiovisual: as escolhas de Cecil B. DeMille em *Os Dez Mandamentos* são desconstruídas e associadas às gravuras de Gustave Doré para a Bíblia e é discutida a influência dos pintores italianos da geração de 1860 em *O Leopardo* e *Senso*.

Em textos de historiadores sobre o cinema histórico, o filme francês *Le Retour de Martin Guerre* aparece como favorito, respeitado como um dos melhores entre os filmes históricos do final do século XX. Para Stephen Bann o referido filme de Daniel Vigne satisfaz dois paradigmas do realismo histórico: a principal reivindicação da história da arte, a de um modelo pictórico, e a todopoderosa exigência dos historiadores, aquela do paradigma arqueológico, a atenção para o detalhe do período.

De Stephen Bann a uma das mais interessantes historiadoras do campo do cinema, Denise Youngblood, toda a corporação se referiu à equipe técnica de *Le Retour de Martin Guerre*. A referência é rara e a unanimidade aponta para o nome da respeitada colega, Natalie Zenon Davies, como legitimação para a meticulosa exatidão histórica.

O roteirista de *Le Retour de Martin Guerre* foi Jean-Paul Carrière – mundialmente reconhecido entre os melhores roteiristas da indústria. Nenhum historiador entretanto parece ter se referido ao roteiro de *Le Retour de Martin Guerre*. A intimidade do historiador com o cinema ainda não permite atribuir importância ao roteiro de um filme histórico. Resiste ainda a velha desconsideração, não se abordar o filme como discurso que constrói seu próprio objeto. O historiador parece persistir em abordar o filme como imagens que apenas ilustram uma história verbal. Para ele o sentido deve ser buscado fora delas, num discurso verbal que as precede e determina. O procedimento remete à história do setecentos, pré-romântica, que desconhece a representação do passado instaurada no século XIX.

Natalie Zenon Davies parece ver o roteiro como supérfluo: “When I first read the judge’s account I thought, ‘This must become a film.’ Rarely does a historian find so perfect a narrative structure in the events of the past or one with such a dramatic popular appeal.”<sup>132</sup> Narrativas verbais, como a que se referiu Natalie Zenon Davies, os antigos documentos escritos, não se autotransformam em obras audiovisuais, como replicaria qualquer realizador de cinema ou acadêmico do campo.

No prefácio de seu surpreendente livro, também chamado *Le Retour de Martin Guerre*, Zemon Davies reclama de todos os elementos indispensáveis – como a dramática diferença religiosa do juiz – que roteiro e filme não representaram. Quando dois escritores criam um roteiro, a escolha de o que

---

<sup>132</sup> ZENON DAVIS, Natalie. *The Return of Martin Guerre*. Cambridge: Harvard University Press, 1983, p. vii.

narrar sempre desperta diferenças. Se um deles é historiador certamente não ficará satisfeito com a quantidade de informação desprezada por um roteiro para filme histórico. E, como disse Bob Katz, "Hollywood has never been the land of footnotes."<sup>133</sup>

O historiador médio tende a negar representações do passado criadas fora da academia. Ele encara a novela histórica do XIX – e o drama histórico cujas tradições narrativas o cinema silencioso herdou – como história popular, imaginada, e é por essa tradição que a indústria cinematográfica sempre se pautou.

O recurso do historiador para abordar o filme histórico é sómente admiti-lo como fonte para a história política, uma alegoria da época de sua produção. Marc Ferro estabeleceu o limite quando afirmou o histórico como o único gênero cinematográfico que não consegue escapar do presente.<sup>134</sup>

Historiadores – inclusive do próprio cinema – reduzem períodos caracterizados pela produção de filme históricos a seus contextos socio-políticos. O chamado *heritage cycle* britânico dos anos 80 é por alguns reduzido a sub-produto do Thatcherismo. A redução, entretanto, não explica a continuidade do gênero que não surgiu na ilha com a Primeira-Ministra. O gênero histórico, pejorativamente chamado de *costume drama*, já dominava o cinema inglês com os filmes de Balcon e Korda na década de 30. Tão pouco essa operação responde por representações fílmicas do passado inglês dos anos 70 – *Inocente Sedutor* ou *A Mulher do Tenente Francês*, por exemplo. O gênero histórico resiste a reduções economicistas de seus ciclos.

---

133 KATZ, Bob. 1991, review of JFK. APUD STAIGER, Janet. Cinematic Shots: The Narration of Violence. In: SOBCHACK, Vivian. Op. Cit., p. 39-54.

134 "[...] paradoxalmente, apenas os filmes sobre o passado as reconstituições históricas, são incapazes de ultrapassar o testemunho sobre o presente."

FERRO, Marc. Filme e História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.117.

Historiadores políticos e sociais continuam atribuindo o gênero a variadas imposições contextuais. Os resultados numerosos da tradicional metodologia arriscam exclusões mútuas como apontaram Richard Dyer e Ginette Vincendeau.<sup>135</sup> Incontáveis textos sobre o cinema europeu aceitam uma *origem* para o filme histórico e atribuem a vitalidade do gênero a um pervasivo *sentido de Antigüidade* do europeu. A asserção inversa pode ser encontrada em outro massivo número de textos que aplicam a hermenêutica reducionista aos cinemas americano e sul-americanos. Neste outro continente, os filmes históricos supririam a falta de tradição, a *falta de Antigüidade* característica do homem americano.

O historiador ao se aproximar dos chamados filmes de época deve lembrar que o gênero histórico não parece redutível a um determinado período dos séculos XIX ou XX nem a uma específica região do mundo ocidental.

### Intertextualidade Visual

Às vezes o filme histórico não é reduzido a um determinado contexto político, ele é justificado como efeito de uma alienação do público. Atribuir a vitalidade do filme histórico ao sempre indesejável escapismo das massas é dispositivo retórico favorito na historiografia. Esse público alienado geralmente é visto como um público feminino. A mulher tem sido responsabilizada por muito ciclo histórico, em diferentes momentos que variam da depressão

---

135 DYER, Richard e VINCENDEAU, Ginette. Introdução. Popular European Cinema.

econômica e da guerra a períodos de afluência. A construção teórica tem sido abalada por desconstruções feministas que apontam sua orientação, que responsabiliza a mulher em diferentes períodos históricos, da depressão econômica e guerras a alienados períodos de afluência.

A associação do prazer visual ao público feminino ilumina o campo do filme histórico. Claude Aziza perguntou sobre o *péplum* – nome francês para os filmes italianos populares que representam a Antigüidade, “Le mot désigne, chez les Grecs, puis chez les Romains, un vêtement féminin [...] ce genre n'appartenait-il vraiment *proprement aux femmes*?”<sup>136</sup>

Ele enfatiza: “Dans certains cas on parle de *films à costumes* pour des films historiques. *A costumes*. On sent qu'on n'est pas loin de notre vêtement féminin.”<sup>137</sup>

Por muito tempo uma severa, masculina, tradição acadêmica abordou o filme histórico como um tema leviano que não merecia esforço crítico além das notas sobre seus previsíveis anacronismos, erros e frivolidade. A *origem* da fortuna crítica pode ser remontada a Pierre Sorlin que desqualificou o filme histórico médio que usa o passado “as a pretence for making elegant, artistic pictures”.<sup>138</sup>

A desqualificação do filme histórico se prende a esse pretenso uso do passado – visto como sério – como pretexto para a representação visual – vista como fútil, supérflua. A pressuposição expressa, cristalina, os diferentes estatutos epistemológicos atribuídos à *arte*, por um lado, e à história e demais *ciências sociais*, por outro. A argumentação deste capítulo parece sempre

---

London: Routledge, 1992, p.1-14.

136 AZIZA, Claude. Le mot e le chose. Le péplum: l'Antiquité au cinéma. Cinémaction, 89. Paris, 4e. trimestre 1998, p.7; 8.

137 AZIZA, Claude. Op. Cit., p. 8.

138 SORLIN, Pierre. The Night of the Shooting Stars: Fascism, Resistance and the Liberation in Italy. In: ROSENSTONE, Robert A. Revisioning History: Film and the Construction of a New Past. New Jersey: Princeton University Press, 1995, p.1-87.

voltar a esse ponto de tensão que parece central. Outra acepção da referida desqualificação seria ver o pecado do filme histórico na escolha de um passado menor, ele mesmo não muito sério. A interpretação não cabe porque a metonímia não é exclusiva do discurso fílmico na construção desse passado e o historiador também se utiliza do recurso retórico.

Em seu ensaio, *L'Effet du Réel*, Roland Barthes argüiu que representações do passado incorporam a realidade como efeito retórico. Como desenvolveu Stephen Bann,

“Barthes is fascinated by the way in which ‘the real’ is signified by the ‘useless detail’ – precisely what does not appear to be motivated by the requirements of the plot.”<sup>139</sup>

Toda representação histórica usa elementos supérfluos que garantem o realismo e autenticam o discurso. A história seria o próprio modelo para a anexação de elementos estruturalmente dispensáveis utilizado por outras práticas discursivas. Para Stephen Bann esse é um paradoxo do discurso histórico. A reivindicação da representação histórica – de que ela representa a realidade – depende do uso criativo do detalhe supérfluo mais do que de uma escrupulosa avaliação das fontes.<sup>140</sup>

O historiador está tão preso ao domínio antiquário, ao detalhe curioso e à anedota como o filme histórico. Nenhuma representação pode prescindir do efeito de realidade que o dispensável, o menor, oferece.

O filme histórico de ficção cada vez mais procura por esse detalhe genuíno. A procura por autenticidade é paradoxal e irresistível. David

---

139 BANN, Stephen. Paul Delaroche: History Painted. London: Reaktion Books, 1997, p.102.

140 BANN, Stephen. Romanticism and the rise of history. New York/Toronto: Twayne/Maxwell Macmillan, 1995, p.43.

Lowenthal apontou essa paixão antiquária em *Brideshead Revisited*. O filme, cujos "[...] producers went to the trouble of securing Waugh's actual rooms at Oxford, of speckling pullets' eggs to simulate the novel's breakfast plovers' eggs[...]"<sup>141</sup>

Stephen Bann diferenciou o uso metonímico da imagem na história de seu uso metafórico. Ele descreveu ilustrações que chamou metonímicas: aquelas criadas pelo pintor romântico Achille Deveria numa edição de *Ducs de Bourgogne* do historiador Prosper de Barante. Deveria não tentou recriar quaisquer dos episódios narrados no livro. Ele optou por desenhar retratos dos Duques de Burgundy. Tais imagens formavam uma série retirada da ação, série essa apenas contígua à narrativa do texto histórico e sem relação com ela. As ilustrações de uma terceira edição, apesar de Bann utilizar o termo técnico *ilustrações*, também não ilustravam a narrativa:

"[...] distributed throughout the text, they succeed one another in a merely rudimentary type of classification, signalled by such headings as *Personages and costumes of the time*, *Monuments* and *Plans*. Any conjunction between the narrative text and the illustrations occurs not on the level of the narrated action, but as a kind of interweaving of separate syntagmatic chains. We could say that the illustration is not substituted for an episode in the narration (metaphor); it relates to the narration simply through contiguity (metonymy). 'On reading of the seditions in the main square at Ghent', suggests the prospectus, 'one feels the need to see the gothic façade before which all of these furious people pressed themselves'. No attempt is made to illustrate the turbulent action which is here evoked."<sup>142</sup>

---

141 LOWENTHAL, David. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p.231. Para Lowenthal filmes históricos adaptados de novelas históricas apresentam outra tensão paradoxal: "Seeing Oxford, Castle Howard, and Venice on the screen degrades the novel's fantasy world by making it seem a slice of the actual past, with real rather than fictional events."

142 BANN, Stephen. *The Clothing of Clio: A Study of the representation of History in Nineteenth-century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 45.



Grande número de manuais de história usam a imagem como metonímia e a abordagem da imagem pelo historiador médio tende à metonímia.

Stephen Bann enfatizou a metonímia como efeito de realidade em uma sequência de *Le Retour de Martin Guerre*. Ele elogiou o figurino do casamento no início do filme: os jovens noivos vestidos de vermelho. O conhecimento de Nathalie Zemon Davis sobre a vida dos camponeses garantiu, segundo ele, um “precious detail of authenticity and a powerful effect of de-familiarisation.”<sup>143</sup>

O efeito de realidade do historiador provoca a desnaturalização no público médio de cinema e aprofunda o conhecimento histórico no século XXI. Como o efeito de realidade se dá no sujeito, existem diferentes efeitos de realidade, diferentes níveis de conhecimento histórico, diferentes prazeres visuais na representação fílmica do passado.

O prazer visual é central para se pensar a representação do passado operada por imagens. O apelo dos filmes históricos está em sua rica textura visual. O texto fundador de Laura Mulvey da década de 70, *Visual Pleasures*, continua indispensável: “As an advanced representation system, the cinema poses questions about the way the unconscious (formed by the dominant order) structures ways of seeing and pleasure in looking.”<sup>144</sup>

As formidáveis bilheterias dos épicos da Metro foram atribuídas ao excesso formal dos filmes. A escopofilia fetichista, o prazer visual – conceito difundido por Mulvey e que não excluía um pernicioso efeito de alienação – encontrou campo propício no filme histórico dos anos 50, com tecnologias que aumentavam esse prazer de ver – o cinerama, o cinemascope e o formato de 70mm, últimos recursos dos grandes estúdios para enfrentar a tv nos anos 50.

---

143 BANN, Stephen. Op. Cit., p. 171.

144 MULVEY, Laura. Visual Pleasures and Narrative Cinema. In: *Visual and Other Pleasures*. London: MacMillan, 1991, p. 15.

As superproduções históricas de Cecil B. DeMille foram alguns dos filmes mais desprezados por historiadores e um dos últimos prazeres visuais não irônicos que os públicos de cinema experimentaram.

Não só os filmes mas o gênero histórico como um todo enfrenta uma forte reação irônica. Stephen Bann estabeleceu a apreensão irônica da história como aquela típica do período atual. A emergência da ironia caracteriza nosso desengajamento das estratégias figurativas do período romântico, a desconfiança numa possibilidade de representação histórica suficiente:

"If we interpret historical mindedness (or 'historical understanding') as the capacity of projecting different modes of figural interpretation upon the objects and texts defined as 'historical' \_ if we agree that 'historical representation' is an effect of successful (or in Sperber's terms 'sufficient') focalization of figures within a specific text or medium \_ the irony necessarily stands apart. It is to use Vico's useful term, 'double vision'. It presupposes, not an effective focalization but (to continue the metaphor from optics) a condition in which two states of focus are achieved simultaneously."<sup>145</sup>

O prazer é central na representação visual e sua lógica informa muitas das escolhas da criação da imagem. Como Stephen Bann lembrou, foi a cor – a possibilidade de um vermelho brilhante e lustroso – da roupa dos cardeais que decidiu Paul Delaroche a representar o Bispo de Winchester em seu *Joan of Arc in Prison*.

O filme histórico vive a tensão entre a trama histórica e os discursos não verbais do *décor* e figurino. E se o espectador do cinema histórico, como

---

145 BANN, Stephen. History as Competence and Performance: Notes on the Ironic Museum. In: ANKERSMIT, Frank e KELLNER, Hans. Op. Cit., p. 195-211.

o fazendeiro de Alois Riegl, reconhece uma torre de sino como velha ou mais antiga, o valor é atribuído a partir da percepção dos sentidos, por um efeito imediato que não é o do conhecimento acadêmico.

Quando no século XIX se inicia o consumo massivo da imagem, algumas delas de tão difundidas constroem comunidades imaginadas. O cinema silencioso ao recriar tais imagens fixas acelera e amplia o processo. O *Marat* tornou-se ele mesmo uma imagem constituinte no imaginário francês. Quando Abel Gance filma o seu *Napoleão*, encena o quadro de David. O filme histórico brasileiro participa dessa tradição. O grande clássico Humberto Mauro reconstituiu *A primeira missa*, em *O descobrimento do Brasil* - também citado irônicamente por um moderno Glauber em *Terra em Transe*. Nelson Pereira dos Santos, que se dedicou ao gênero e à construção da comunidade imaginada, em seu *Azyllo Muito Louco*, adaptação de *O alienista*, de machado de Assis, animou uma aquarela de Debret fazendo as personagens em fila cruzarem a tela. Em 1983 *Danton*, de Andrzej Wajda, encenará a realização de outros óleos de David. No ateliê vemos inacabado o *Juramento do jogo da péla* enquanto Robespierre posa e decide sobre os trajes de sumo sacerdote para o *festival do ser supremo*.<sup>146</sup>

No século XIX a imagem do passado já era utilizada como fonte historiográfica para obras escritas. A ligação de *Os Últimos Dias de Pompéia*, de Lord Bulwer Lytton, 1834, com a descoberta de Pompéia, se dá mediada por imagens. As reproduções coloridas participavam da incipiente cultura de massa da metade dos oitocentos, criando novo polo de conhecimento da Antigüidade. Imagens de Pompéia se multiplicavam e alargavam o campo, ao penetrar a indústria da moda e de objetos utilitários. Depois de Lytton, quando o cinema histórico italiano no início do século passado construiu o tema ele já partia dessa Pompéia visível, convencional e compartilhada.

## O Filme Épico

O filme histórico é principalmente utilizado pelo historiador como material didático. No gênero de aventuras, o *farwest* trágico tem sido utilizado por historiadores norte-americanos e por aqueles que trabalham no campo da ocupação da terra. Os *swashbucklers* colonialistas de Errol Flynn e seus foradadelei não são sequer lembrados. Como o melodrama, o filme de aventuras não oferece diálogos para grandes atores – o fascínio da tragédia – e a trama muito codificada não possui a importância do cenário e do figurino, exercícios visuais de imaginação antiquária.

O historiador não dá importância ao gênero histórico francês e seus tradicionais heróis e tramas herdados do *feuilletons*. Ele ignora Dumas dentro e fora do cinema e a representação desse passado francês que muita vez extrapola a França, e, como no caso de *A Rainha Margot*, tomou a América. A humilde revista de tv reclamou que a escola dos Annales entretanto apreciava: "le bon cinéma populaire".<sup>147</sup>

Filmes históricos despertam críticas veementes sobre as *falhas* da representação. Elaine McAllister, embora aceite a noção de *distorção da verdade*, tocou no ponto crucial do estatuto do filme histórico: "But do distortions prevent the film from being considered history? [...] Or is it an allegory and not a historical film at all?"<sup>148</sup> Filmes históricos forçam os limites de uma história pensada como discurso verbal e solicitam uma leitura do "film

---

146 Ele manda David tirar Fabre d'O juramento. A encenação da manipulação no documento histórico é um comentário sobre a produção da arte que sublinha seu estatuto de versão.

147 "Désormais, les films en costumes fouillent volontiers chez les héritiers des Annales, universitaires qui ont délaissé l'histoire factuelle au profit, notamment, d'une vision plus précise des modes de vie." FERENCZI, Aurelien. Le Bossu. Télèrama. Paris: 06 dez 1997, p.2.

148 MCALLISTER, Elaine. Film as historical text: Danton. In: SIMONS, John D. (Ed.). Literature and film in the historical dimension: selected papers from the Fifteenth annual conference on literature and film. Gainesville: University Press of Florida, 1994, p. 69.

as an historical text that offers an interpretation of events just as any printed text might do.”<sup>149</sup>

A crítica desqualificou *Danton* como versão histórica. Ainda segundo Elaine McAllister,

“Danton has been interpreted by no less a scholar than François Furet as anti-Stalinist tract, an allegory. The real subject of the film is Bolchevism [...] *Le Figaro* echoed Furet’s interpretation when it maintained there was no such thing as a historical film.”<sup>150</sup>

Robert Darnton<sup>151</sup> lembrou que Andrzej Wajda resistiu, como fazem os cineastas, à desqualificação, reivindicando para seu filme o direito à chancela de *histórico*: “Não é uma alegoria, foi o que ele repetiu incessantemente nas entrevistas para a imprensa francesa.”<sup>152</sup>

Michel Foucault comentou essa

“[...] suspicion that language does not mean exactly what it says. The meaning that one grasps, and that immediately manifest, is perhaps in reality only a lesser meaning that protects, confines, and yet in spite of everything transmits another meaning, the latter being at once the stronger meaning

---

149 MCALLISTER, Elaine. Obra citada, p. 63.

150 MCALLISTER, Elaine. Obra citada, p. 69.

151 François Furet e Robert Darton escreveram sobre o filme de Andrzej Wajda que também mereceu um paper de Elaine McAllister no Florida State University conference on literature and film. A coincidência - quando os historiadores parecem não se importar com o cinema - aponta para o debate historiográfico como constituinte da prática dos historiadores acadêmicos, um estudo quase necessariamente despertando outro. O gênero histórico - quando se realiza fora da academia, num filme que alcance considerável repercussão por exemplo - é um desafio poderoso ao historiador. E talvez a história política francesa seja o grande objeto sedutor.

152 DARTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.53.

and the 'underlying' meaning. This is what the Greeks called allegoria and huponoia.<sup>153</sup>

O filme dito *épico* da Hollywood da década de 50, um dos mais desprezados pelos historiadores, é geralmente abordado como alegoria. O texto de Sumiko Higashi, por exemplo, que discute *Os Dez Mandamentos*, aborda o grande *épico* hollywoodiano "as a narrative of national emergence that conflates the Promised Land with America" e "can only be understood in the context of the Cold War."<sup>154</sup>

As produções bíblicas centradas na história da ascensão e queda do império romano são aproximadas como alegorias políticas. A leitura estabelecida é a de que a cultura histórica hollywoodiana dos anos 50 representava o *destino manifesto* da América – *the champion of freedom* – em seus filmes *épicos*.

Abordagens alegóricas podem se contradizer umas às outras. O mesmo *épico* bíblico que alegorizava o destino manifesto da América na luta pela liberdade pode noutra interpretação representar o puritanismo anglo-saxão. Para Raymond Durgnat os *épicos* expressam uma continuidade e não uma ruptura. Eles expressariam o puritanismo anglo-saxão do todo poderoso DeMille: "The prosperous, expansionist, puritanical Victorian bourgeoisie was fascinated by Imperial Rome, which, they felt, rose through its ascetic virtues and fell through its very enviable opulence."<sup>155</sup>

---

153 FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Freud, Marx. Aesthetics, method, and epistemology. New York: New Press, 1998, p.269.

154 HIGASHI, Sumiko. Antimodernism as historical representation in a consumer culture: Cecil B. DeMille's *The Ten Commandments*, 1923, 1956, 1993. In: SOBCHACK, Vivian. Op. Cit., p. 91-112.

155 DURGNAT, Raymond. Epic, Epic, Epic, Epic, Epic. In: GRANT, Barry. Film Genre: Theory and Criticism. London: The Scarecrow Press, 1977, p.113.

O mesmo épico bíblico que representa o puritanismo anglo-saxão de DeMille pode expressar uma característica judaica. John Grierson assim os defendeu: "As Grierson remark, DeMille's epics are Jewish rather than Anglo-Saxon, Jewish in their enjoyment of physical sensuousness [...]".<sup>156</sup>

As três abordagens dos épicos da Metro – alegoria política dos Estados Unidos, do continuado puritanismo inglês ou da sensualidade judaica – são textos plausíveis e bons exemplos de exegesis fílmica e a plausibilidade de uma não cancela a outra.

A leitura alegórica marca a história do próprio cinema. A personagem do czar de *Ivã, o Terrível* de Eisenstein, por exemplo, talvez jamais se liberte de ser o eterno Stalin em que essa metodologia o transformou.

Personagens de filmes são também abordadas como elementos alegóricos e até o elenco é aproximado como alegoria. Enfatiza-se por exemplo, que, em épicos dos anos 50 como *Spartacus* e *Ben Hur*, os romanos são interpretados por ingleses e os cristãos por americanos.

Personagens como Spartacus ou Cleópatra recorrentes no cinema épico não são privilégio da História Antiga. Eles também pertencem à cultura histórica não-acadêmica, a essa outra tradição de representação do passado. Victor Burgin lembrou que "It's essential to realize that a theory does not find its object 'sitting waiting for it' in the world."<sup>157</sup> A água do engenheiro não é a água do químico e a Cleópatra do historiador da Antigüidade Clássica não é a mesma Cleópatra da Metro Goldwin Mayer.

O cinema criou diversas leituras da rainha ptolomaica Cleópatra VII, sua vida e suas relações com Roma, Julio César e Marco Antonio. Tais Cleópatras fílmicas são hoje abordadas pela história como representações do feminino, da raça e do império.

---

156 DURGNAT, Raymond. Op. Cit., p.113.

157 BURGIN, Victor. (ed.). Op. Cit.

Os documentos escritos sobre Cleópatra se reduzem a histórias posteriores como *As Vidas Paralelas*, de Plutarco, fonte para as representações visuais de Cleopatra, pervasivas na cultura ocidental. O cânone visual das representações da rainha é a iconografia da produção da peça *Antonio e Cleópatra*, de William Shakespeare, ainda no princípio do século XVII. Cenas como a do primeiro encontro de Antonio e Cleópatra, seguem estritamente a descrição do historiador, e desenvolvem as possibilidades de prazer visual possibilitadas pelo excesso da espetacular rainha.<sup>158</sup>

Shakespeare embora siga as indicações de visualidade de Plutarco, censura menos Cleópatra que aquele moralista. A rainha que Shakespeare instituiu perdurou até o século XIX quando escavações de antigas tumbas egípcias e exposições decorrentes se multiplicaram em fotografias e dioramas. Então se construiu a nova Cleópatra, a representação oitocentista da rainha como “doubly Other – both Egyptian and Woman”<sup>159</sup> nas palavras de Maria Wike.

As Cleópatras do século XIX nas peças de Pietro Cossa, Victorien Sardou ou Rider Haggard são feiticeiras assassinas, grandes vilãs interpretadas por divas como Sarah Bernhardt. O cinema herda a personagem e construirá suas Cleópatras orientais, libidinosas e perversas, como a do filme silencioso de Enrico Guazzoni, *Marcantonio e Cleopatra* ou aquela de Theda Bara para a Fox.

Em 1960 a rainha volta a se parecer mais com a Cleópatra de Shakespeare. Wike cede à abordagem alegórica que privilegia a história política para se aproximar da personagem de Elizabeth Taylor no filme da Metro:

---

158 Cf. Shakespeare, William. *The Tragedy of Antony and Cleopatra*. Harmondsworth: Penguin, 1938, p.46.

159 WYKE, Maria. *Projecting the past: Ancient Rome, cinema, and history*. New York: Routledge, 1997, p. 75.



"In the climate of the early 1960s, Cleopatra could be depicted more comfortably as a woman of considerable political authority, and her vision of world unity troped opportunely in the rhetoric of the United Nations."<sup>160</sup>

Outra personagem recorrente no cinema épico é Spartacus. As fontes escritas da rebelião dos escravos liderada pelo trácio Spartacus entre 73 e 71 A.C. é pequena e fala do lugar de Roma. Maria Wike propôs cotejar-se referência encontrada na *História Romana* de Florus, segundo século D.C., com o Spartacus cinematográfico. Florus afirma Spartacus "a Thracian mercenary, a deserter, a highway-man, and finally, and worst of all, a vengeful gladiator."<sup>161</sup> A representação de Florus surpreende, ela se opõe ao Spartacus cinematográfico.

É consenso que o Spartacus que conhecemos e o cinema filmou é uma criação da historiografia marxista. Karl Marx em uma carta datada de 1861, afirmou Spartacus como um grande general, a "genuine exponent of the ancient proletariat."<sup>162</sup> Spartacus foi definitivamente resgatado pela historiografia marxista quando no princípio do século XX os socialistas alemães Karl Liebknecht e Rosa de Luxemburgo o reivindicaram e nomearam sua Liga *Spartacus*.

Embora historiadores do final do XIX e começo do XX tenham cristalizado esse campeão dos oprimidos romanos e herói da luta de classes, o cinema silencioso não construiu seu Spartacus apenas a partir de tais elementos conceituais. A indústria cinematográfica italiana escolheu para protagonista uma estrela do espetáculo de diversões públicas que possuía seu próprio mercado. O performer Guaita já era famoso no circuito de variedades da Itália pelos espetáculos de exibição de força física como o

---

<sup>160</sup> WYKE, Maria. Op. Cit., p.100.

<sup>161</sup> WYKE, Maria. Op. Cit., p. 45.

<sup>162</sup> WYKE, Maria. Op. Cit., p.47-48.

vergar de barras de ferro ou centrados na recriação ao vivo de pinturas ou estátuas famosas.

Seu apelido, O Gladiador, aponta para essa tradição escopofílica continuada, até hoje garantindo bilheteria, com o mais recente sucesso de *Gladiator*. Nas representações fílmicas da Antigüidade, Spartacus explorará sempre o corpo e o conceito clássico do atleta, na declinação mais popular do circo.

A novela de Howard Fast *Spartacus*, 1951, pertence à tradição historiográfica marxista – o autor ligado ao Partido Comunista – e foi o argumento para o hollywoodiano *Spartacus*, de Stanley Kubrick, lançado em 1960.

O ator Kirk Douglas chamou Dalton Trumbo para fazer o roteiro. À época Trumbo estava na lista do MacCarthismo, um dos *Hollywood Ten*. A novela – que se refere a *plantations* – tem sido aproximada como alegoria da luta dos comunistas americanos pela igualdade racial. O revolucionário Spartacus, desde então, poria a exibição de seus músculos a serviço de diferentes causas.

Escravos romanos são metáforas de liberdade e igualdade usadas nas cinematografias de países inimigos. Russos e americanos rodaram seu próprio *Spartacus* e viram sua própria história na da antiga Roma. Talvez apenas no *péplums* da Itália o personagem não seja atribuído a algum destino predestinado do país de defender a liberdade e salvar o mundo. Na Itália o gênero popular parece representar a afirmação do passado glorioso do poder da Roma Imperial, algumas vezes associado a Mussolini.

Nos filmes épicos, as personagens da Antigüidade foram apropriados pela cultura histórica. Nero, o imperador, é o antagonista arquetípico no drama sem fim da luta da inocência pela liberdade. Ele é também um significativo maleável como *Spartacus*. Toda personagem histórica é um

significante que pode ser usado por qualquer discurso político – filmes históricos inclusive.

No balanço da relação do historiador com o filme histórico, os melodramas épicos representando a Antigüidade, são desprezados ou abordados como alegorias de uma história estritamente política e documentos de uma recepção datada da Antigüidade. Os historiadores vêem a imagem como um discurso sobre o presente de sua produção - embora resistam a ver suas próprias produções verbais lidas como tal.

Nos anos 60 e 70 a Antigüidade Clássica foi representada filmicamente pelo cinema de arte europeu. As tragédias, como *Édipo Rei* ou *Medéia*, de Pier Paolo Pasolini e *Electra*, *As Troianas* ou *Ifigênia na Áulide* de Michael Cacoyannis, adaptações literárias que remetem a Sófocles e Eurípedes – cultura erudita – colocam desafios à indústria fílmica e não podem ser desqualificados facilmente pelo historiador.

*Satyricon* de Federico Fellini adaptou a fragmentada sátira de Petrônio ao invés de ficções modernas como preferia Hollywood. Uma paródia da literatura heróica, a luta do protagonista é para vencer sua impotência sexual. Muitas vezes o filme nega à personagem a centralidade convencionalmente concedida a protagonistas, não acompanhando o ator ou não narrando do seu ponto de vista. A população da Roma antiga é um desfile grotesco de personagens fellinianos: bêbados, prostitutas e miseráveis. *Satyricon* desconstrói a Roma convencional, a totalização da narrativa e a pretendida representação suficiente do passado de Hollywood.

O prazer visual, o excesso formal permitido pelo gênero histórico no cinema, se opõe à representação mais disciplinada do discurso acadêmico. O espetáculo visa a ilusão de um espaço fora da história. As contradições parecem irredutíveis.

Patrick Wright especificou como o espetáculo padroniza a apreensão da história. Ele afirmou a cerca do Yorvik Viking Centre em York:

"For many tourists these new 'time-capsule' displays may just give boredom a mildly interesting new form, but they surely also mark a developing perception of history as a miraculous impression that can best be sensed within separate and hermetically sealed enclosures." <sup>163</sup>

Atualmente há um consenso entre os historiadores que trabalham com o cinema de ficção como fonte. A razão de onde eles falam parece ser ainda setecentista. Ela exclui o jogo com a tradição popular de representações do passado e o prazer visual do cinema histórico clássico. O historiador tenta disciplinar o espetáculo e não suporta o excesso melodramático ou a centralidade da escopofilia fetichista.

Esse novo historiador que trabalha o cinema como fonte aceita principalmente filmes pós-realistas ou pós-modernos. Filmes, nas palavras de Min Soo Kang, que duvidam do acesso da representação ao passado. E representam essa "[...] unbridgeable gap between the *now* and the *then* and about our impossible desire to become free travellers through time." <sup>164</sup>

Quando o historiador pede filmes históricos que fujam da totalização do espetáculo e não ocultem a distância entre passado e presente ele participa da desconstrução corrente dessa representação clássica audiovisual que paradoxalmente parece cada vez mais nos cercar. E filmes históricos quanto mais se aproximam das escolhas e do rigor acadêmico e negam o espetáculo hollywoodiano apesar de privilegiar a imagem, mais forçam as barreiras que dividem a cultura histórica entre acadêmica e popular.

O filme histórico pós-moderno, como o historiador pós-moderno, sublinha a distância do passado. Erwin Panofsky historicizou essa distância entre o agora e o então. Ele narrou o conto da estátua clássica desenterrada

---

163 WRIGHT, Patrick. On living in an old country. London: Verso, 1985, 262 p., p. 73

164 KANG, Min Soo. The Moderns. In: ROSENSTONE, Robert A.. Op. Cit., p. 116.

numa escavação em Sienna na segunda metade do século XIV. Quando a cidade foi quase em seguida derrotada pelos florentinos numa batalha seus habitantes derrubaram e quebraram a estátua. E sub-repticiamente enterraram os pedaços no território inimigo.

“The *distance* created by Renaissance deprived antiquity of its realness. The classical world ceased to be both a possession and a menace. It became instead the object of a passionate nostalgia [...] The classical past was looked upon, for the first time, as a totality cut off from the present; and therefore, as an ideal to be longed for instead of a reality to be both utilised and feared.”<sup>165</sup>

O filme histórico deve ser pensado levando-se em conta essa abordagem. A presente relação entre o passado e o presente é histórica e pode mudar. Entretanto hoje as múltiplas representações audiovisuais do passado que invadem vida pública e privada parecem tornar o passado cada vez mais presente e lembram a distância que o constitui.

---

165 PANOFSKY, Erwin. Renaissance and Renascences. Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm, Almqvist & Wiksell, [1960], 242p., p. 112-3.

## Duas Ditaduras do Proletariado

### A Cuba de Alea

“Que hiciste de tu vida, Adolfo? Sin principio, sin pudor, sin respectar el amor, esa batalla es perdida.” <sup>166</sup>

A epígrafe é um excerto da letra da música-tema de *Guantanamera*, o último filme de Tomás Gutierrez-Alea. A letra é uma advertência à personagem Adolfo, o burocrata duro e vilão da comédia, que pode ser lida como revisão da Revolução Cubana e da obra fílmica do diretor.

A filmografia plural de Gutierrez-Alea é uma prazerosa documentação sobre a história do pensamento e da produção fílmica na América Latina dos anos 60 aos anos 80. Seus filmes permitem o desenho de uma cronologia que parte das noções de resistência e revolução políticas, atravessa a experiência desconstrutivista da linguagem fílmica do final da década de 60 e dos anos 70, para retornar ao cinema dito clássico, isto é, ao paradigma hollywoodiano, e repensar então as falhas de suas próprias utopias. O cinema de Gutierrez-Alea oscila entre *revolución y ternura*, sempre repensando a formulação mítica de Ernesto Che Guevara, com quem aliás o diretor escreveu o roteiro de seu primeiro longa-metragem.

*Guantanamera*, seu filme testamento de 1986, canta o amor como saída possível e critica os desvios burocráticos do estado socialista cubano na personagem de Adolfo. Em 1962, porém, Tomás Gutierrez-Alea cantava a instauração da ditadura do proletariado e suas certezas não apresentavam

---

<sup>166</sup> Letra não creditada da música de abertura de *Guantanamera*, o último filme de Alea. O verso é uma interferência na conhecida canção popular que dá nome ao filme.

fissuras. Naquele ano ele foi autor de uma das mais felizes adaptações de *Dvianatsat Stuliev*, de Ilya Ilf e Eugenio Petrov, *Las Doce Sillas*, comédia adaptada diretamente do texto soviético.

*Las Doce Sillas*, como os demais filmes narrativos clássicos de Gutierrez-Alea não parece oferecer resistência à leitura histórica. O historiador político-social está habituado a esse discurso fílmico hegemônico e sua aproximação aos referidos filmes dá-se com a intimidade duas vezes secular de que desfrutaram os documentos rankeanos. São filmes que discutem principalmente a história política, patrocinados pelo Estado, discursos institucionais da nação cubana recriada com a expulsão de Batista e com a nova república. A filmografia de Alea é historiografia fílmica oficial de 40 anos da experiência cubana.

Tomás Gutierrez Alea – Titón, como ele era conhecido – viria a ser considerado pela historiografia o maior cineasta cubano. Um amigo de Fidel Castro e um revolucionário fiel, seus filmes representam Cuba e sua revolução desde seu primeiro longa em 1960, *Historias da Revolución*, o filme cujo roteiro ele escreveu com Che Guevara. Gutierrez-Alea era um ativista político e um dos responsáveis pela criação do Instituto de Arte y Cultura Cinematografica. Alea criou a instituição que produziria o cinema revolucionário e *Las Doce Sillas* foi exemplo desse cinema desejado pelo Estado em 1962.

Alea havia estudado cinema em Roma e foi um cineasta eclético embora permanentemente influenciado pelo neo-realismo durante toda a vida. Em 1968 seu filme *Memórias do Subdesenvolvimento* chamou a atenção da crítica internacional e em 1994 a comédia *Morango e Chocolate* – uma indicação para o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro – foi distribuída e fez sucesso em quase todo o mundo, tornando seu nome conhecido antes de sua morte em 1996.

Tomás Gutierrez-Alea desconstruiu a narrativa fílmica clássica em filmes como *Memórias do Subdesenvolvimento*, mas Titón é também

abordado como um realizador de comédia. Talvez autor seja o conceito mais utilizado quando se pensa sua filmografia.<sup>167</sup>

Por alguns anos ser um autor era um *nec plus ultra*, um título honroso para um diretor de cinema. Um autor era alguém que impunha a marca pessoal em seus filmes. Para Michel Foucault, o autor – uma categoria muito usada na crítica literária, a disciplina onde se construiu o campo do autor – não perdera sua força.

“The coming into being of the notion of author constitutes the privileged moment of individualization in the history of ideas, knowledge, literature, philosophy and the sciences. Even today, when we reconstruct the history of a concept, literary genre, or school of philosophy, such categories seem relatively weak, secondary, and superimposed scissions in comparison with the solid and fundamental unit of the author and the work.”<sup>168</sup>

No pensamento sobre o cinema, a autoria permanece um conceito bastante empregado e a presente tese dele fará uso extenso. André Bazin e a crítica francesa dos *Cahiers du Cinéma* introduziram o conceito de autor no campo dos estudos do cinema. O autor jogou um papel importante na exegesis da ficção desde o século XVIII, em tempos pós-modernos, porém, aproximações críticas centradas na autoria não são mais hegemônicas.

Michel Foucault desestabilizou a categoria:

---

167 Atualmente a historiografia dos estudos do cinema aceita pacificamente a categoria autor de comédia, desde pelo menos MAST, Gerald. *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.

168 FOUCAULT, Michel. What is an author? Lecture presented to the Société Française de Philosophie, 22 February 1969. In: *Aesthetics, Method and Epistemology*. New York: New Press, 1998, p. 214-5.



“ [...] the author is not an indefinite source of significations that fill a work; the author does not precede the works; he is a certain functional principle by which, in our culture, one limits, excludes, and chooses; in short, by which one impedes the free circulation, the free manipulation, the free composition, decomposition, and recomposition of fiction.”<sup>169</sup>

A crítica de cinema pensa Tomás Gutierrez-Alea como autor e suas comédias como filmes de autor, limitadas e reconhecidas por alguns temas ficcionais e procedimentos fílmicos.

A adaptação cubana de *Dvienatasat Stuliev* rodada por Titón, *Las Doce Sillas* foi seu segundo longa-metragem e a primeira das comédias revolucionárias. Ela propõe temas e um estilo que numa perspectiva de autor serão re-encontrados nas obras seguintes.

O filme representa a transformação política de Cuba e o dramático estabelecimento da república de trabalhadores e camponeses liderada pelo Partido Comunista. A comédia em preto-e-branco é um filme clássico e Titón se utilizou de procedimentos silenciosos como a maioria dos demais diretores das adaptações da novela russa, com maior propriedade talvez.<sup>170</sup>

As ações do antagonista, o padre, são narradas inclusive com letreiros que interrompem e explicam a ação. As seqüências, episódicas, são pequenas comédias mudas que sublinham a ineficácia da personagem: o padre foge de um cachorro feroz e salta desajeitadamente uma cerca, sem perceber a porteira aberta. O cão que o persegue sai pela porteira e pega o padre na rua. Perseguições cômicas como a citada são típicas das comédias farsescas do início do cinema americano e Titón reconheceu na farsa do

---

169 FOUCAULT, Michel. Op. Cit., p. 221.

170 Uma seqüência muda bastante eficaz é a cena dos palhaços no circo que jogam as cadeiras uns para os outros, levando inquietude aos aventureiros na platéia. Ainda segundo Alea a velocidade acelerada que acentua a inspiração da comédia americana foi acidental.

cachorro com o padre a citação de Mack Sennet, o grande nome desse gênero cinematográfico.<sup>171</sup>

A produção de *Las Doce Sillas* se realiza no momento da ruptura narrada pelo filme e a comédia não é um filme histórico. O contexto político invadiu a produção da comédia, pensada quando as tensas relações da nova república com os Estados Unidos romperam-se em 1961 e se deu a invasão da Baía dos Porcos.

Em 1962, Cuba é excluída da OEA e Fidel solta a bomba da Segunda Declaração de Havana: “O dever de todo revolucionário é fazer a revolução”, inspiração para inúmeros latino-americanos que pegarão em armas.<sup>172</sup> A situação se agrava e John Kennedy ameaça Fidel Castro com mísseis americanos: é nesse momento que Tomás Gutierrez-Alea e Ugo Ulive rodaram *Dvianatsat Stuliev* de Ilf e Petrov, adaptada para aqueles efervescentes primeiros anos da revolução cubana.

Ugo Ulive, uruguaio que fora para Cuba depois da Revolução, havia dirigido o documentário *Como el Uruguay No Hay* cuja sátira Gutierrez-Alea admirou. Segundo eles, a novela cômica que Alea há muito queria filmar se adequava à realidade da Revolução e o filme estabelece seu próprio discurso como real através da utilização de documentários revolucionários, os *noticieros*. Na comédia cubana, Ostap – chamado agora Oscar e alçado a decisivo protagonista – é apresentado ao espectador em um cinema, assistindo a um *noticiero* do ICAIC sobre os milionários cubanos que ao fugirem da Revolução abandonaram sua melhor prataria em compartimentos

---

171 Entrevista a Miguel Freire e Tenchy Domingues. Havana: Out. 1989.

172 Cf. uma das melhores contextualizações de *Las Doce Sillas*: PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Cinéma, Culture et Société à Cuba: Tableau Synoptique. In: *Le Cinema Cubain*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1968, p. 34.

secretos: “[...] tesoros ocultos en sótanos secretos ( y por qué no, en el forro de alguna silla inglesa[...])”.<sup>173</sup>

A legitimação de *Las Doce Sillas* como discurso fílmico do real e da nação incluiu várias modificações no texto soviético, como a transformação do teatro da novela russa – em cujo palco se encontram algumas das procuradas cadeiras – em um circo. A possibilidade de a platéia se reconhecer na platéia do circo e na comunidade imaginada pela comédia fílmica foi uma das preocupações dos roteiristas.<sup>174</sup> Ugo Ulive e Alea muitas vezes sublinharam *Las Doce Sillas* como discurso eficaz para a Revolução:

“O que me fascinava era a possibilidade de mostrar como se desenvolvesse a vida em uma situação limite como a que estávamos vivendo porque a propaganda anticomunista a mostrava como algo sombrio, tétrico, e a propaganda esquemática – como erguer os punhos e levantar bandeiras – impedia de ver a riqueza do cotidiano mais elementar.”<sup>175</sup>

Em *Las Doce Sillas*, o herdeiro das jóias escondidas é Ipólito, um cubano inconformado com a Cuba socialista, um *sequestrillado*, isto é, um dos ricos cujas propriedades privadas foram nacionalizadas pela Revolução. Ipólito é um *contra-revolucionario* e decididamente o vilão de *Las Doce Sillas*. O cubano Ipólito é muito diferente da personagem Hippolite Vorononinianov, criada pelos escritores russos. As aventuras de *Dvienatsat Stuliev* se passam na URSS de 1927 e no início da narração 10 anos já se passaram após a

---

173 ALEA, Tomas Gutierrez e ULIVE, Ugo. *Las Doces Sillas*. Havana: ICAIC, 1963, p. 5.

174 Esse cotidiano que legitima a ação do filme incluiu fazer a personagem do padre Teodoro ir buscar informações sobre as cadeiras numa roda de santo, um candomblé cubano.

175 OROZ, Silvia. Gutierrez-Alea: Os Filmes Que Não Filmei. Rio de Janeiro: Anima, 1985, p. 52.

Cf. também PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Tomás Gutierrez-Alea: órbita e contexto. Cinemais. Campos: (1) set-out 1996.

Revolução. O herdeiro das jóias é um burocrata conformado com seu destino, é o segredo das jóias, revelado pela sogra no leito de morte, que desestrutura Hippolite Vorononiniov e o perderá.

Tomás Gutierrez-Alea também adaptou a personagem de Ostap Bender. A personagem pícara foi heroicizada e estabelece um contraponto com Ipólito. Oscar está muito próximo dos heróis positivos do Realismo Socialista.

Essas são transformações radicais que introduzem significativas modificações na sátira de Ilf e Petrov. Não existem heróis nem vilões no texto soviético e, de acordo com a historiografia, o amoral Ostap é uma recriação da personagem Ivã, herói dos contos folclóricos russos.

Ipólito, o vilão caribenho, ofereceu a Gutierrez-Alea um espaço privilegiado para a caricatura de um dos maiores problemas da revolução na época. Naqueles primeiros anos de êxodo massivo, o sonho de todo *sequestrillado* era voar para Miami, distante apenas 90 milhas. Miami talvez não fosse o maior sonho dos *sequestrillados*. Aqueles que sonhavam com a Flórida em 1962, queriam principalmente uma reviravolta política, o retorno da ordem capitalista. O filme narra esse pungente problema, o medo da contra-revolução.

Em *Dvienatsat Stuliev*, quando a dupla de aventureiros precisa de dinheiro para prosseguir na busca das cadeiras, Ostap aplica um golpe nos antigos amigos de Vorononiniov. Ele pede doações para uma organização inexistente. O texto deixa a situação em aberto pois, ao mesmo tempo que solicita ajuda para crianças pobres, ele pisca o olho como se não quisesse nomear uma destinação mais perigosa. Apenas posteriormente o sonho dos *brancos* será representado em *Dvienatsat Stuliev*. Mas os contra-revolucionários estão velhos e se apavoram com o sonho do poder que se confunde com uma volta à juventude. Titón foi muito direto ao recriar a mesma situação. Em *Las Doce Sillas* Oscar pede os pesos, e eles são dados, como dinheiro para a *contrarevolución*.

Na novela, os supostos financiadores da contra-revolução estão reunidos na casa de uma ex-amante de Hippolite Vorononin, Elena Viktor Mikhailovitch. Elena está velha, Hippolite está velho, e a situação é construída para oferecer a oportunidade da cena de os dois fazendo amor, com propósitos farsescos.

*Las Doce Sillas* chamou Gertrudes à senhora idosa da sátira russa e fez dela uma prostituta. O cenário da seqüência no filme é um bordel e Gutierrez-Alea narrou o investimento retórico realizado:

“Gertrudes conta a Hipólito - o ex-patrão - como viveu depois do triunfo da revolução, e sua estória era desmentida pelas imagens. Enquanto conta que trabalhava em um ateliê de costura, a vemos na rua, como prostituta. Essa ação foi filmada com a câmera oculta: ficamos dentro de um carro; na penumbra, e registramos as reações dos homens ao vê-la.”<sup>176</sup>

Na tradição contextualista a escolha de Gutierrez-Alea será pensada como a representação revolucionária do passado cubano: Cuba como a ilha do Caribe que explorava cassinos e prostituição.

A prostituta Gertrudes também pode ser abordada de uma perspectiva do autor Gutierrez-Alea. O procedimento irônico – as imagens contradizendo a narração de Gertrudes – seria mais tarde central para *Memórias do Subdesenvolvimento*. Ele anuncia o autor e é uma escolha importante de Alea na adaptação de *Dvianatsat Stuliev*.

Tal aproximação alargará a afirmação de John Mzraz sobre outra personagem de Alea, Sergio, o protagonista de *Memórias do Subdesenvolvimento*, e sua relação com o passado. “His entrapment within

---

176 ALEA, Tomás Gutierrez. APUD OROZ, Silvia. Op. Cit., p.61.

the past is presented most pointedly in his relations with woman.”<sup>177</sup> Or “Gutierrez-Alea uses this relationship to woman as a metaphor for Sergio’s perspective on Cuba.” Gertrudes em *Las Doce Sillas* aponta para a reificação da mulher na Cuba de Batista. Em Alea, a relação estabelecida pelo homem com a mulher será uma metáfora da sua relação com o passado contra-revolucionário e com o futuro socialista. Em *Las Doce Sillas* a prostituta é o passado inadmissível num presente revolucionário que deseja o fim da prostituição na Ilha.

O amor como mercadoria – a conhecida metáfora para se construírem vilões e vilãs – justifica o tratamento irônico de Gertrudes em *Las Doce Sillas* e é circunscrito pelo grande tema do autor – o amor romântico. De acordo com José Carlos Avellar,<sup>178</sup> na obra final do realizador de comédia Tomás Gutierrez-Alea, *Guantanamera*, entre outras revisões há a afirmação da autonomia da esfera desse amor.

Quando terminou *Las Doce Sillas*, Titón deu uma série de palestras sobre Billy Wilder no Palácio de Belas-Artes em Havana. Além do frequentemente citado neo-realismo ou do cinema novo brasileiro, o cineasta de Hollywood foi uma das influências sofridas pelo diretor revolucionário cubano.<sup>179</sup> O arrogante e cínico diretor de amargas comédias românticas pode parecer uma influência estranha, mas quando Titón estudava cinema em Roma, os italianos tinham Wilder principalmente como um crítico social. A crítica marxista-estruturalista da revista *Bianco e Nero* é que determinou seu ostracismo no começo dos anos 60.

---

177 MRAZ, John. Memories of Underdevelopment: Bourgeois Consciousness/Revolutionary Context. In: ROSENSTONE, Robert A. Revisioning History: Film and the Construction of a New Past. New Jersey: Princeton University Press, 1995, p. 89-119.

178 AVELLAR, José Carlos. Letra e imagem: linguagem e linguagens. Rio de Janeiro: UERJ / Secretaria Estadual de Educação, 1994.

179 Em *Morango e Chocolate*, Titón apontaria para essa influência numa citação pós-moderna do final de Quanto mais quente melhor: No Parque Copélia, Diego comenta: “–Você é lindo, David. O único defeito que você tem é que não é bicha.” Ao que Diego responde: “Ninguém é perfeito.”

Do ponto de vista deste princípio do milênio pode-se apontar algum paralelo. Ambos os diretores queriam fazer um cinema de público, por razões diferentes: Wilder, um diretor de Hollywood comercialmente viável, não concordaria com as preocupações teóricas de Alea sobre cinema popular e alienação. Ambos eram bons roteiristas e moralistas estritos, que discutiam questões éticas em suas histórias de amor. Ambos apoiaram os respectivos *status quo* e ao mesmo tempo reverteram expectativas estabelecidas. Cabe o paralelo ou essa é uma afirmação genérica e serão todos os comediantes assim?

Tomás Gutierrez-Alea e sua geração de cineastas latino-americanos lutaram contra a paródia e desejaram o realismo fílmico ou sua desconstrução. Alea manteve uma relação ambígua com a tradição paródica teatral cubana, o *gallego aplatanado* do início do século XX. No Brasil o *Cinema Novo* havia negado a chanchada sem contudo conseguir se desvencilhar dela. A crítica latino-americana dos anos 60 e 70 negou a paródia como doloroso abrir mão do clamor colonial pelo épico. Os novos diretores latino-americanos do final da década de 50 e 60 buscaram o épico como escritores românticos oitocentistas. E o alcançaram, segundo a historiografia norte-americana.

Segundo Mraz, Titón conseguiu realizar o épico cubano que foi reconhecido internacionalmente, *Memórias do Subdesenvolvimento*:

“[...] the vision of *Memories* [...] is that of History as Epic. Here, we encounter the missing part of the dialectic: people not only are shaped by their context; they actively shape it through will [...]”<sup>180</sup>

---

180 MRAZ, John. Op. Cit., p.103

*Memórias do Subdesenvolvimento* representa Cuba em 1962 principalmente através de imagens de cine-jornais documentários – um dos procedimentos a que recorreram os realizadores na América Latina para fazer seu cinema épico. Para além da óbvia leitura econômica e da limitação dos recursos, o gênero histórico quando se ali propôs ao cinema ficcional clássico, foi, durante os anos 60, muitas vezes considerado suspeito senão ignóbil.

O filme, representa a mesma Cuba à mesma época de *Las Doce Sillas*. O rigor e a ironia comuns aos dois longa-metragens traçam o autor Gutierrez-Alea. As certezas e o equilíbrio de *Las Doce Sillas* já haviam se perdido 6 anos depois no cinema latino-americano.



## A URSS de Schliepper<sup>181</sup>

Em 1943, uma outra adaptação fílmica latino-americana da sátira soviética recorreu ao gênero histórico para representar a *ruptura*.

A comédia argentina *El Sillon y la Granduquesa* abre com um *flash-back* que possibilita o desenrolar da trama de *Dvienatsat Stuliev*: marinheiros e revolucionários soviéticos irrompem num salão russo que se pretende aristocrático.

A ação e a velocidade da edição, o dramático *chiaro-scuro*, são classicamente eficazes. O *flash-back* se destaca do conjunto do filme onde o realismo oscila sob a pressão da farsa. Nenhuma necessidade pragmática colocada pela trama justifica o tratamento do *flash-back*. O próprio *flash-back* não foi encenado pelas demais adaptações fílmicas, que se ativeram à narrativa épica da novela, contida no diálogo do leito de morte da velha aristocrata.

Em *El Sillon y la Granduquesa* e em *Las Doce Sillas*, filmes décadas distantes um do outro, as representações da Revolução sobressaem do tom farsesco dominante. Na comédia argentina de 1943, o *flash-back* que representa o passado, a Revolução Russa, se utiliza de recursos espetaculares para criar a tensão épica e segue estritamente o cânone do filme clássico narrativo. Na comédia cubana, a Revolução Cubana e seus atos são recriados pelo discurso documental de cine-jornais do ICAIC. Em ambos os filmes, as referidas representações revolucionárias fogem ao gênero cômico que marca o restante da ação.

Será que a representação da ruptura, o ato fundador do parricídio, resiste à comédia na América Latina? Está a história da ruptura condenada a

---

181 A representação da União Soviética no filme de Schliepper se restringe ao flash-back de abertura do longa-metragem que representa principalmente Buenos Aires no início da década de 40 e será discutido no próximo capítulo.

ser representada apenas monumentalmente pelos gêneros mais nobres do documentário e do filme histórico, pelo épico cinematográfico?

## A Rússia de Mel Brooks

"You could be a Tolstoy or a Fannie Hurt. So take your chances, there are no answers. Hope for the best, expect the worst."

Mel Brooks<sup>182</sup>

Em 1970 Mel Brooks fez sua adaptação pessoal de *Dvienatsat Stuliev* – *The Twelve Chairs*.<sup>183</sup> Mel Brooks, junto com Woody Allen, resgatou a comédia americana na década de 70 e sua obra é marcada pela paródia. Brooks abriu seu caminho na indústria através da violação de gêneros cinematográficos estabelecidos. Ele perverteu até o épico norte-americano – o *western*. Neil Sinyard apontou seu mais desrespeitoso ataque paródico em *Banzé no Oeste*, onde "a black sheriff introduces a social and generic anomaly".<sup>184</sup>

*The Twelve Chairs* não é uma paródia. Tristan Renaud apontou que a narrativa linear das aventuras prejudicou o filme:

"Mais hésitant entre la satire à la dynamite dont il a le secret et un film d'action qu'il bâcle laborieusement. Mel Brooks se

---

182 Mel Brooks. Excerto da letra da música-tema de *The Twelve Chairs*.

183 Existem seqüências iguais em *The Twelve Chairs* e *Dvienatsat Stuliev* de Leonid Gaidai. Cf. aquelas da farsa do Padre Teodoro com o engenheiro na Sibéria, a da incrível destruição das cadeiras na praia deserta ou a da loucura de Teodoro. Michael Brashinsky afirma ter Brooks se inspirado em Gaidai: "The film was subsequently remade with less success in the United States by an admiring Mel Brooks in 74." HORTON, Andrew and BRASCHINSKY, Michael. *The Zero Hour: Glasnot and Soviet Cinema in Transition*. New Jersey: Princeton University Press, 1992, p. 213. Confirmado em conversa com a autora. New York, 1994.

Já Maurice Yacowar apontou para a simultaneidade das filmagens: "As Brooks was filming his version in Yugoslavia, a Russian adaptation was being filmed in Malta by director Leonid Gayday." YACOWAR, Maurice. *Method in Madness: the Comic art of Mel Brooks*. New York: St. Martin's Press, 1981, p. 98.

184 SINYARD, Neil. *The Films of Mel Brooks*. New York: Bison, 1987, p. 22.

retrouve à son tour. et ce n'est que justice. assis entre deux chaises."<sup>185</sup>

O filme é uma comédia farsesca mas se propõe a ser um filme histórico também. Resistimos a abordar *The Twelve Chairs* como abordamos um filme sério – um melodrama ou algo decididamente irônico – resistimos a investir na comédia o mesmo esforço crítico. O filme de Mel Brooks, entretanto, possui a mesma precisão antiquária de filmes mais eruditos e sóbrios.

*The Twelve Chairs* representa a URSS de 1927. O orçamento garantiu locações metonímicas na Iugoslávia e figurino adequado para garantir a autenticidade histórica do gênero. Apesar de ser uma comédia, o filme tematiza a Revolução Russa e é, como diria Stephen Bann, é um “[...] discourse, gesturing towards the past through reality effects.”<sup>186</sup>

A Rússia filmada por Mel Brooks é o país de Woody Allen em *A Última Noite de Boris Grushenko*, a esplendorosa Rússia czarista. *The Twelve Chairs* e *A Última Noite de Boris Grushenko* representam a Rússia Imperial e reverenciam Dostoiévski.<sup>187</sup> A intertextualidade marca os dois filmes de dois dos mais interessantes autores cômicos americanos dos anos 70. Menos de cinco anos depois de Brooks, Allen faz sua comédia sobre esse país imaginado pela literatura russa. Ajudado por seu projeto, uma paródia de Tolstói e da literatura russa pré-soviética, Woody Allen conseguiu melhor apontar para esse passado, “aided by the lushly visual cinematography of

---

185 RENAUD, Tristan. *Cinéma 75*. Paris: Nov, 1970, n. 203.

186 BANN, Stephen. *The Inventions of History: Essays on the Representation of the Past*. Manchester: Manchester University Press, 1990, p.165.

187 “The grafting of borscht belt humor to Dostoevskian musings on spiritual rebirth [...]”. MAMBER, Stephen. In *Search of Radical Metacinema*. In: HORTON, Andrew. *Comedy/Cinema/Theory*. California, UCP, 1991, p.79-90.

Crislain Cloquet, Robert Bresson's cinematographer", <sup>188</sup> como sublinhou Gerald Mast.

As duas comédias evoluem em torno dessa comunidade imaginada que é a Rússia czarista, mas enquanto Woody Allen desenvolveu seu discurso sobre o período em todo o seu *A Última Noite de Boris Grushenko*, Brooks, ao adaptar uma novela soviética, viu-se obrigado a pequenas, embora determinantes, intervenções na trama para cantá-la – e a abertura do filme é um deles. Vêem-se cruces bizantinas em ouro, com suas incrustação de pedras preciosas – citações da igreja e da fé deslocadas pelo presente soviético da narração que vai se iniciar. Uma seqüência rápida – planos abertos, inúmeros extras: espetacular – mostra o mercado, russos comprando, russos vendendo víveres, algum objeto utilitário. O mercado filmado com tantos recursos, seu estilo realista, se sobressai do restante da comédia. A escolha da figuração e o cuidado com o figurino, a edição ágil, compõem um painel rápido de gente comum e recriação do passado, com cuidado quase etnográfico. Nenhuma paródia desqualifica esse mercado e ele resiste a ser lido como metáfora da NEP.

Maurice Yacowar resgata a abertura de *The Twelve Chairs*:

"[...] montages of citizens going about their daily work and their warm family relationships. As well as being a record of the citizens lives, these montages contrast the characters rootless waste of life and spirit. This nostalgia contrast with the vain egotism of Vorobyeninov's fond memory of his lost nobility and glory. In celebrating his own cultural roots, Brooks points to an essential humanity that will most fully exploit our brief lives together.[...]"<sup>189</sup>

---

188 MAST, Gerald. Op. Cit., p.317.

189 YACOWAR, Maurice. Op. Cit., p. 97.

As raízes judaicas de Brooks – as mesmas de Allen – foram reclamadas pelo próprio em depoimento a Gene Siskel, “*The Twelve Chairs* for me was Russia. I’m a Russian Jew, and finally, I could bathe in everything Russian that’s in me.”<sup>190</sup>

O apelo da trama das cadeiras funcionara antes para outro judeu. Segundo Boris Schnaiderman a ascendência de Ilya Ilf só emerge após a *perestroika*:

“[...] muitos de seus textos só apareceram nos últimos anos. (Exemplo: o conto de Ilf *A volta do filho pródigo*, sobre um suposto filho de rabino que tem dificuldade em preencher na anquieta o item ‘Profissão do pai’. Felizmente, era sonho e o pai lhe diz: ‘Eu nunca fui rabino. Você sonhou isso. Sou guarda-livros, sou herói do trabalho’.”<sup>191</sup>

O anti-semitismo fez silêncio sobre a origem de Ilf, resgatada pelo judeu de Nova Iorque 40 anos mais tarde. Para Brooks, o mercado e a riqueza em jóias remetem ao povo muitas vezes proibido de comprar terras e, perseguido, sempre pronto para a fuga. Na Rússia de 27 o judeu Ilf como muitos outros participava da construção do sonho socialista. Em 1970 nos Estados Unidos o pesadelo burocrático fazia Brooks sonhar com o passado czarista.

Mel Brooks celebrou a Rússia Imperial ainda em outra sequência de *The Twelve Chairs*, um *flash-back*. *Flash-back* é um procedimento codificado no cinema clássico e geralmente naturaliza uma narrativa historicista. Em

---

190 YACOWAR, Maurice. Op. Cit p. 96. Ainda Segundo ele, Brooks haveria reclamado o próprio tema das cadeiras como judaico: “Anyway, as Brooks quipped on that David Susskind Show, ‘Chairs are Jewish to begin with. You come in, Take a seat.’”

191 “Aliás, alguns escritos de Ilf, surgidos recentemente, revelam que ele estava muito mais próximo das vanguardas da época do que se poderia julgar pelo que existia publicado.”

narrativas clássicas onde o passado explica o presente, o *flash-back* geralmente é história privada de personagens individuais.

A metáfora do passado da comédia histórica *The Twelve Chairs* é retoricamente ampliada pela utilização do *flash-back*. Os velhos tempos pré-revolucionários do tsarismo são o passado da ação do filme. O passado do passado – o passado perfeito?

*The Twelve Chairs* é uma recriação relativamente fiel à *Dvienatsat Stuliev* e a maioria dos personagens não foi modificada. O ex-servo de Hippolite Vorononiniov, Tikhón, por exemplo, um personagem suprimido por Gutierrez-Alea, é interpretado pelo próprio Brooks.

Em 1927 Tikhón ainda cuida da antiga mansão de Vorononiniov transformada em asilo de mulheres idosas. O zelador fica feliz por ver seu antigo senhor e lembra o passado. O *flash-back* representa Tikhón ajudando o aristocrata a montar um cavalo. O marechal da nobreza esbofeteia Tikhón na face repetidas vezes e o servo tenta beijar sua mão. A cena é repetida, um procedimento típico de comédia. A representação cômica é difícil de ser lida como um ataque à servidão e ao passado tsarista. A atmosfera feliz da cena contamina a imagem que Mel Brooks faz da Rússia e da alma eslava.

A personagem de Tikhón – o servo bêbado – é uma contrução familiar do eslavo. O adjetivo eslavo pertence à mesma família etmológica de *slave*, *to enslave*, *slavery* – escravo em português. Nas representações do eslavo, hegemônicas no ocidente, ele é apresentado como um povo que não consegue enfrentar a liberdade. A comunidade imaginada russa, sua literatura, desenham a vodka como central na vida russa. A nobreza eslava é vista como uma nobreza embriagada, na etiqueta da corte, nos banquetes para homens, um convidado não ficar bêbado seria considerado um ato de deslealdade ao tsar. Tikhón é um bêbado que não consegue enfrentar a

liberdade e Ilf e Petrov viam essa representação do russo como o passado soviético.

Gutierrez-Alea suprimiu Tikhón, não existem servos bêbados em *Las Doce Sillas*. A metáfora do povo cubano é o inteligente Oscar, a personagem pícara de Ilf e Petrov, que no filme teria sido o antigo jardineiro de Ipólito nos tempos de Batista.<sup>192</sup> Titón não liberou nem uma gota de rum para Oscar.

Mel Brooks deu relevo à personagem de Tikhón. A performance de Mel Brooks como Tikhón nuançou o servo bêbado e lhe deu alma mais dúbia. O melhor ator do filme, ele transformou Tikhón num personagem patético que sobressai e rouba a cena dos protagonistas. A crítica nova-iorquina elogiou, embora Vincent Canby no *New York Times* tenha reclamado do desejo de Brooks, “to be loveable and stamp on your foot at the same time.”<sup>193</sup>

Uma declaração de Brooks sobre a comédia surpreendeu o jornalista inglês Lee Langley, “On the surface it’s wild comedy, then underneath it deals with human greed and governmental stupidity, and pervading everything the vapour of the Russian soul.”<sup>194</sup>

Outra representação dessa alma russa essencial em *The Twelve Chairs* de Mel Brooks é a metáfora construída em torno de Dostoievski. Um plano de *The Twelve Chairs* foi escolhido para ser uma das fotos de divulgação do filme. Ela foi a favorita da imprensa e ilustra livros sobre Mel Brooks. Um desanimado Hippolite Vorononinonov está sentado no pedestal de um grande busto de Dostoievski. Não há referência à estátua de Dostoeivski em *Dvienatsat Stuliev* de Ilf e Petrov. A estátua é uma criação de Mel Brooks.

---

192 A escolha se prende à possibilidade de mais uma citação do silencioso entre as realizadas por Titón. Oscar molha Ippólito com a mangueira e remete o espectador erudito a L'Arroseur Arrosé. Irmãos Lumière, França, 1895.

193 SMURTHWAITE, Nick and GELDER, Paul. Mel Brooks and the Spoof Movie. New York/London: Proteus, 1982, p.28.

194 O vapor da alma russa? É este o mesmo diretor que fez de Hitler um cantor e dançarino?



No capítulo dois de *Dvienatsat Stuliev* Ilf e Petrov se referem a uma estátua no centro da Praça de Staropan, onde se congregam os habitantes para o comentário do cotidiano da cidadezinha russa onde moram Hippolite e sua sogra. Mas é “[...] o busto do poeta Júkov e a seguinte inscrição esculpida no soco: ‘A poesia é Deus nos sagrados sonhos da Terra’.”<sup>195</sup>

A estátua de Dostoevski é central no filme de Mel Brooks e remete a outras estátuas da história da literatura russa. Em 1782 uma enorme estátua equestre de Pedro, o Grande, de Etienne Falconet, foi colocada na praça central da nova capital, S. Petersburgo. Uma visão obrigatória, graças a seu tamanho, o *Cavaleiro de Bronze* dominou a cidade. Em dezembro de 1825 centenas de jovens oficiais nobres – *dezembristas* – fizeram uma manifestação pela reforma constitucional aos pés daquele ícone do tsarismo autocrático. Alexandre Puchkin escreveu então o poema *O Cavaleiro de Bronze*. Um dos monumentos da literatura russa, *O Cavaleiro de Bronze* foi proibido pelos censores do czar Nicolau e só apareceu após a morte de Puchkin.

Em 1880 Dostoevski escreve um discurso quando da inauguração da estátua agora do próprio Puchkin em Moscou. A recepção do texto foi o ponto mais alto do reconhecimento público do escritor antes de sua morte no ano seguinte. Depois, Mikhail Bulgakov<sup>196</sup> em *O Mestre e Margarita* cria uma situação paródica aos pés dessa estátua de Puchkin onde um poeta menor soviético – personagem entre mau poeta e burocrata, subitamente cômico da sua pequenez – desafia o *pai de metal* em seu pedestal. As múltiplas estátuas dos pais da literatura – os pais da liberdade – apontam para a centralidade da literatura russa naquela comunidade imaginada. A estátua de Dostoevski no

---

195 ILF, Iliá Arnóldovitch e PIETROV, Ievguêni Pietróvitch. *As Doze Cadeiras*. Rio de Janeiro: Lux, 1961, p. 21.

196 PROFFER, Ellendea. *Annotations & Afterword*. In: BULGAKOV, Mikhail. *The Master & Margarita*. London: Picador, 1997, p. 342.

filme de Mel Brooks parece indicar sua centralidade na representação da Rússia no imaginário americano dos anos 70.

Brooks declarou que sonhava fazer *The Twelve Chairs* desde adolescente, quando se apaixonou por aquela literatura. No filme, Mel Brooks representou a essencial alma russa em servos bêbados e na monumental literatura russa. Essa é uma das representações correntes do eslavo: o eslavo como uma alma paradoxal que vive o poder em seus extremos, o poder absoluto, o não-poder absoluto.

Dostoievski não foi um modelo positivo para a burocracia soviética. Brooks representou em Dostoievski as discussões sobre livre-arbítrio e o indivíduo que atravessam a obra do escritor e a fizeram um pouco suspeita durante o poder dos soviets. Dostoievski, o escritor famoso, e Tikhón, o servo bêbado, não são metáforas da União Soviética, eles representam a Rússia de Mel Brooks.

A relação da União Soviética com seu passado é vista como instável. Em *Dvianatsat Stuliev*, Ilf e Petrov tematizaram a acelerada recriação soviética do passado. Ostap fala para um cocheiro:

- “– [...] arrasta-me até a rua Plekhanov. Sabe onde é? [...]
- E, antes, qual era o nome da rua? – perguntou o cocheiro.
- Não sei.
- Então aonde vamos? Também não sei.”<sup>197</sup>

A situação construía a resistência apresentada aos novos lugares de memória instaurados pela ditadura do proletariado, aos novos heróis e à reescrita da história. Ela assume outras conotações em 1927, quando um dos primeiros bolcheviques, o velho George V. Plekhanov, autor de *O*

---

197 ILF, Ilya e PIETROV, Eugenio. Op. Cit., p. 143.

*Materialismo Histórico*, é ameaçado pelo poder centralizado em Stalin e vê decretado seu próprio expurgo.

Mel Brooks recria o episódio do lugar de memória soviético de Ilf e Petrov no cenário de *The Twelve Chairs*. Numa rua ve-se uma placa *Rua Trotski* cortada por um x desenhado a pincel. A alusão atingia facilmente o público de Mel Brooks do início dos anos 70. A placa remete a figuras como a de Trotsky, apagadas de velhas fotografias do líderes da Revolução Russa, verbetes excluídos de enciclopédias, ou então, Fadeiev, secretário-geral e presidente da União dos Escritores da URSS, em 1951 recomendando, numa edição das obras completas de Tolstoi, o corte de trabalhos onde a religiosidade e o espírito reacionário do autor sobressaíssem.

O cancelamento permanente da memória soviética foi um fenômeno de tamanha abrangência<sup>198</sup> que em 1989 admitiram-se os manuais de história soviética como falsificados, ou falsificadores, e os exames de história foram cancelados em toda Rússia. Mel Brooks alude a essas sucessivas falsificações e afirma a Rússia estável criada por seu personagem Tikhón, o servo fiel que o próprio diretor interpretou.

---

198 Segundo Marcelo Abreu, "Os símbolos, a estética e a linguagem comunistas estão ainda presentes também na Avenida Lenin, na praça da Revolução, na estação do metrô Marxista, na sua Ditadura do proletariado, na Avenida dos Sindicatos, no Parque Gorki, na rua 1905, na estação das Barricadas e em muitos outros lugares. Alguns observadores russos acreditam que com a instabilidade política que tem marcado os anos da transição, o mais sensato é não mexer muito nos monumentos de inspiração política e nos nomes das ruas." ABREU, Marcelo. Em Busca da Utopia Kitsch: Aventuras nos Países Vermelhos. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 116.

## A URSS de Gaidai

“É terrível pensar que nossa vida é um conto sem trama ou herói, feita de vidro e desolação, do murmúrio febril de digressões constantes, do delírio da febre de Petersburgo.”

Ossip Mandelstam<sup>199</sup>

À mesma época que Mel Brooks rodava *The Twelve Chairs*, Leonid Gaidai filmava sua adaptação de *Dvianatsat Stuliev* e discutia obliquamente a re-escritura sem fim da história soviética.

Como Brooks, Leonid Gaidai é um bom ator de comédia e também representou um papel secundário em seu filme: Bartolomeu Korobiéinikov.<sup>200</sup> Korobiéinikov, nas palavras de Ilya Ilf e Eugenio Petrov, era “um velhinho baixo, de maneiras afetadas e com uma espinha extraordinariamente flexível.”<sup>201</sup> A personagem é um vilão, um agiota e um arquivista aposentado que roubou a documentação do antigo departamento responsável pela desapropriação de mobiliário e a guardou no próprio quarto. Ilf e Petrov descreveram as estantes: “Nas bordas destas estavam fixadas letras

---

199 Devo a Marshall Berman a descoberta de Mandelstam. BERMAN, Marshall. Tudo Que É Sólido Desmancha No Ar: A Aventura da Modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 108. “It is terrifying to think that our life is a tale without a plot or hero, made up out of desolation and glass, out of the feverish babble of constant digressions, out of the delirium of the Petersburg influenza.” MANDELSTAM, Ossip. The Egyptian Stamp. The Prose of Osip Mandelstam. New Jersey: Princeton, 1965, p. 186.

200 Leonid Gaidai. Imdb: Internet Movie Data Base. 04 maio 2001.

201 ILF, Ilya e PETROV, Eugene. Op. Cit., p. 94.

impressas: A, B, C, etc., até a à última do alfabeto, Z. Nas prateleiras jaziam maços de ordens de serviço, amarrados com barbante novo.”<sup>202</sup>

Ilf e Petrov construíram Korobiéinikov como uma crítica à burocracia e ao desejo de lucro individual e reversão política. A personagem visava o possível benefício que pudesse vir a tirar daquela memória: “Atualmente é como um vulcão: tudo pode acontecer. Suponhamos que alguém se lance a procurar o mobiliário de que foi privado. Onde irá encontrá-lo?”<sup>203</sup>

No cinema o processo de re-escritura da história prosseguiu durante o período do degelo e a revisão da época stalinista. Entre 1956 e 1957 filmes antigos soviéticos foram remontados para que se eliminassem agora cenas onde Stalin aparecia.

No início da década de 70 a desconstrução do passado soviético iniciada no período do degelo não mais se resumia ao antigo corte em moviola de planos de Stalin. Durante a Glasnot se acelerou a produção de filmes que examinavam o passado soviético, embora muitos desses filmes permanecessem *na prateleira*, isto é, censurados, no jargão da categoria. As prateleiras de Korobiéinikov parecem remeter a esse processo de luta dos cineastas soviéticos contra a censura e que a academia americana consagrou como “the *unshelving*”<sup>204</sup> que iria resultar na *Comissão* chamada *do Conflito* ou *da Disputa* e na liberação dos filmes.

A importância da metáfora Korobiéinikov em *Dvienatsat Stuliev* é sublinhada pelas escolhas visuais no tratamento da sequência que sobressai na textura visual da comédia.

Andrew Horton e Michael Brashinsky chamaram atenção para o uso da cor em *Dvienatsat Stuliev* – “Gaidai shot this film in bright, bold colors, with

---

202 ILF, Ilya e PETROV, Eugene. Op. Cit. p. 97.

203 ILF, Ilya e PETROV, Eugene. Op. Cit. p. 97.

204 HORTON, Andrew e BRASHINSKY, Michael. Op. Cit., p. 35.

high-spirited, circuslike caricature acting by his cast [...]”<sup>205</sup> – o filme remete à estética dos quadrinhos e a luz é chapada.

Na novela, Korobiéinikov morava num bairro habitado por ferroviários e o diretor Leonid Gaidai privilegiou a visualidade do exterior da casinha da personagem, iluminando o cenário caprichosa e não-naturalisticamente, recriando a “ilha de luzes – o Clube dos Ferroviários”<sup>206</sup> de Ilf e Petrov – o clube onde seriam encontradas as jóias, com luzes coloridas.

Em 1972 *Dvienatsat Stuliev*, de Leonid Gaidai, foi um filme de sucesso ao contrário da comédia de Brooks. Gaidai talvez tenha sido um dos mais queridos diretores de comédias soviéticas, seus filmes vistos por milhões de espectadores durante os anos 60 e 70: *The Bootleggers /Samogonschiki*, 1961, e principalmente *The Diamond Hand /Brilliantovaya Ruka*, 1969. Leonid Gaidai adaptou textos literários nos anos 70: além de *Dvienatsat Stuliev*, em 1973 ele lançou *Ivan Vasilievich Changes His Profession /Ivan Vasilievich Menyayet Professiyu* do texto homônimo de Bulgakov. Clássicos literários foram sempre uma opção segura para driblar a censura e não só para realizadores soviéticos. Mas o cinema soviético manteve um prolongado diálogo com a literatura talvez porque diferentemente de argumentos originais, os textos literários já haviam passado por um processo de seleção e veto – o das editoras soviéticas.

Gaidai estudou com Grigori Alexandrov, o mestre da comédia musical russa dos anos 30 e 40 que começara sua carreira com Seguei Eisenstein. Josephine Woll divide a carreira de Alexandrov em antes e depois de *Happy*

---

205 HORTON, Andrew e BRASHINSKY, Michael. Op. Cit., p. 213.

206 Os clubes de trabalhadores eram considerados fundamentais na formação do homem socialista.

*Guys* ou *Jolly Fellows* / *Veselye Rebiata*, 1934. Antes desse filme ela encontra a farsa mais gratuita ou menos dirigida.<sup>207</sup>

Segundo Andrew Horton e Michael Brashinsky as comédias posteriores serão “wildly optimistic”:

“[...] *Circus* / *Tsirk*, 1936, and *Volga, Volga*, 1938, were some of the most popular Soviet films ever. Instead of being examples of ‘carnavalesque’ comedy of the people, however, they offered a vision of a mythologized socialist utopia in which workers were happy, tables were loaded with food and drink, shops were bustling, and progress was everywhere visible. Enthusiastic film audiences of the day had little food themselves and lived lives of fear and drudgery.”<sup>208</sup>

*Circus* marcou o afastamento de Grigori Alexandrov tanto de Serguei Eisenstein como de Ilya Ilf e Eugenio Petrov. A dupla escrevera o brilhante argumento<sup>209</sup> de *Circus*, junto com Valentim Kataev e a partir de viagem realizada aos Estados Unidos. Alexandrov construiu seu filme como um melodrama, se dissociando da montagem de atrações eisensteiniana que ele desenvolvera em *Happy Guys* ou *Jolly Fellows*.

---

207 “[...] in the 1930s, a shift away from the farcical antics of Aleksandrov’s *Jolly Fellows* (*Veselye rebiata*, 1934) towards solemn joy in the midst of heroic construction.[...]”. WOLL, Josephine. *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*. New York: I.B. Tauris, 2000, p. 51.

208 HORTON, Andrew e BRASHINSKY, Michael. Op. Cit., p 193.

209 Moira Ratchford estabeleceu a trama de *Circus*: “[...] American circus performer Marion Dixon flees the United States to escape being lynched because of her mulatto child, the result of a past affair with a black man. She ends up in a circus troupe in the USSR, where her manager, an abusive Nazi figure named Kneishitz, tries to possess her by blackmail, threatening to cause her public disgrace by revealing the terrible secret of her child. Marion, however, develops a romance with Soviet circus performer Martynov, who teaches her the superiority and grandeur of socialism through his principled actions and successful attempt at a circus feat that surpasses anything in the American troupe’s own repertoire. When Kneishitz finally plays his last card and parades Marion’s child around the circus ring to defame the young woman and repel Martynov, the Soviet audience instead embraces the boy in true internationalist spirit and sings him a lullaby. Kneishitz’s scheme is foiled and Marion joins her true love, the unruffled Martynov, in her new and permanent homeland.[...]”. RATCHFORD, Moira. *Circus of 1936: Ideology and entertainment under the big top*. In: HORTON, Andrew. *Inside Soviet Film Satire: Laughter With a Lash*. New York: Cambridge University Press, 1993, p. 83-93.

Moira Ratchford lembrou que um ano antes Eisenstein caíra em desgraça:

“At the All-Union Creative Conference of Soviet Cinema Workers held in 1935, the new Stalinist school of filmmakers denounced the abstract, intellectual experimentalism of the revolutionary school of filmmakers (Eisenstein, Vertov etc.) and instead promoted the creed of Socialism Realism that aimed to make cinema accessible to the masses.”<sup>210</sup>

Alexandrov então se afastou do mestre, se diferenciou dele, cedeu à imposição de um realismo-socialista no cinema. Para tal mexeu no argumento que Ilf, Petrov e o irmão do último, o velho amigo de Ilf, Kataev, outro bom satirista soviético, haviam escrito. Ele deu um tratamento tão ideologizado à trama que Ilf, Petrov e Kataev repudiaram o filme, retiraram seus nomes dos créditos em protesto.

O argumento do filme que viria a ser o favorito de Stalin não lhes foi creditado. A posição de retirada assumida pelos argumentistas de *Circus* – dois deles, autores de *Dvienatsat Stuliev* – parece acertada. Principalmente se levarmos em conta a história da produção da comédia seguinte de Grigori Alexandrov.

A história de *Volga, Volga* – construída pela decana dos historiadores do cinema soviético, Maya Turovskaya – começa ainda nas locações de *Happy Guys* em 34 e envolve seus roteiristas:

“[...] V. Katchalov being a little high, recited one of Erdman’s fables in Stalin’s presence. [...] As a result, both authors were

---

210 RATCHFORD, Moira. Op. Cit.



arrested on location and exiled to the Siberian town of Emiseysk.<sup>211</sup>

Quando se iniciaram as filmagens de *Volga, Volga* em 36 Erdman havia sido solto mas perdera alguns direitos como o de morar em Moscou e fora residir em uma cidade próxima com outro recém liberado de um campo de trabalho forçado, M. Volpin. Alexandrov convidou ambos para escreverem o argumento de *Volga, Volga*.

As filmagens de *Volga, Volga* – que pode ser lida como a história cultural soviética sob o stalinismo – foram marcadas por crises e interrompidas duas vezes. A primeira com a prisão do co-diretor e diretor de fotografia V. Nilsen, que havia sido antes premiado pelo próprio Stalin; depois com a prisão do diretor de produção, Zahak Darvetsky. Maya Turovskaya afirma que quando *Volga, Volga* ficou pronto Grigori Alexandrov procurou V. Katchalov e lhe disse que o roteiro não lhe seria creditado.<sup>212</sup>

Grigori Alexandrov sobreviveu aos anos 30, aos anos 40, até a metade da década de 50. O desmonte do poder stalinista correspondeu *lato sensu* ao governo Krushev e trouxe uma relativa liberalização para a produção literária. O período é chamado *Degelo* (1956-1965), título de um livro de Ilya Ehrenburg, *Thaw*, e ficou conhecido no ocidente como a época dos *samizdat*, a literatura não-oficial que então circulava mais livremente. O período, de uma curta euforia, incluiu a ida de Gagarin ao espaço sendo depois abafado pela primavera de Praga.

A denúncia dos crimes de Stalin por Khrushchev anunciou o fim dos tempos de Grigori Alexandrov à frente do Instituto Estatal do Cinema. A

---

211 TUROVSKAYA, Maya. The Strange case of the Making of *Volga, Volga*. In: HORTON, Andrew. Op. Cit., p. 75-82.

historiografia consagrou o *degelo* como um período liberal, apesar de oscilar entre aberturas e fechamentos. A época chamada de *da estagnação* que lhe seguiu, após a renúncia de Khrushhev em outubro de 1964, o período do poder Brejnev, trouxe nova asfixia para o cinema soviético principalmente após a invasão da Tchecoslováquia em agosto de 1968.

Os tempos do poder Brejnev, ficaram associados a outra obra, um filme que ficou na prateleira, *Trial in the Road*, e só foi liberado após a revisão dos atos da censura pela Comissão da Disputa ou do Conflito em maio de 1986, a *perestroika* de Gorbachev no cinema soviético. *Trial in the Road* era um dos filmes proibidos aludidos na prateleira de Korobiéinikov e que fizeram o público soviético rir com *Dvienatsat Stuliev* de Gaidai em 1971.

A historiografia do cinema soviético trata a disciplinada década de 70 como um limbo entre as rupturas dramáticas de Tarkovski e Paradjanov dos anos 70 e a explosão da década de 80, associada ao livro de Anatoli Rybakov, *Children of the Arbat/ Deti Arbata* e ao filme de Tengis Abduladze, *Repentance*.

Anna Lawton expressou a representação da *queda* após a efervescência de Tarkovski,

"[...] the 1970s were characterised by relative artistic stagnation. A more conservative policy on the arts combined with a consumer mentality to give a commercial slant to film production."<sup>213</sup>

A tardia adaptação de Leonid Gaidai de *Dvienatsat Stuliev* é um filme desse período, uma sátira, gênero que marca a literatura e o cinema russo.

---

212 "You see, Kolia, our film has become the leader's favorite comedy. And of course you understand that it will be a lot better for you if your name does not appear in the credits. Do you understand?" TUROVSKAYA, Maya. Op. Cit.

213 LAWTON, Anna. Op. Cit., p. 8.

Segundo Kirill Razlogov a sátira fílmica foi “[...] the most subversive genre in the vast domains reigned over by Socialism Realism.”<sup>214</sup> Os filmes da era Brejnev foram principalmente sátiras sendo muitos delas adaptados de sátiras literárias dos anos vinte, representações do estado burocrático. Nos anos 80, os realizadores soviéticos se voltariam para a representação da terrível década de 30, mas nos 70, filmes históricos re-examinaram a NEP. *Dvienatsat Stuliev* de Leonid Gaidai é uma sátira do período da Glasnot, mais amarga que a novela escrita por Ilya Ilf e Eugenio Petrov nos tempos da NEP.

O filme é fiel à trama e sua ordem de eventos embora Gaidai tenha sido forçado a cortar situações para adequá-la à minutagem do formato comercial. A comédia fílmica se inicia no quinto capítulo da novela:

“ Eram onze e meia da manhã quando [...] penetrou em Stárgorod um jovem de uns 28 anos. Um garoto abandonado dele se aproximou correndo.

– Moço! – exclamou alegremente – Me dá um níquel?

O jovem retirou do bolso uma maçã aquecida e entregou-a ao moleque.”<sup>215</sup>

A comédia de Leonid Gaidai não é uma ilustração do texto de Ilf e Petrov como pode parecer por essa descrição. O figurino de Ostap Bender não é histórico. O terno branco pode ser visto como uma citação de *O Bezerro de Ouro / Zolotoy Telyonok*, 1931, a continuação de *Dvienatsat Stuliev* escrita pelos autores depois do sucesso do livro. A intertextualidade visual e não-visual da comédia fílmica *Dvienatsat Stuliev*, vistas como em tensão, concentrarão a atenção crítica dirigida ao referido filme.

O desenho de produção parece ser um dos critérios utilizados para se definir um filme como de época ou histórico. *Dvienatsat Stuliev* de Leonid

---

214 RAZLOGOV, Kirill. If Life Itself Is a Satire. In HORTON, Andrew. Op. Cit., p. VII-IX.

215 ILF, Ilya e PETROV, Eugene. Op. Cit . p. 39.

Gaidai não propõe uma recriação histórica naturalista mas joga de uma maneira pós-moderna com elementos visuais e não-visuais de diferentes épocas e continuamente cria novas tensões. Essa rebelião artística e histórica, um traço comum nas cinematografias ocidentais do final do século XX, aponta para a intocada centralidade da história nos contos pós-modernos.

*Dvianatsat Stuliev* de Gaidai representa situações criadas por Ilf e Petrov e desprezadas nas adaptações de Gutierrez-Alea e Brooks. A descrição minuciosa da pensão dos estudantes de química em Moscou onde Ostap e Vorononin conseguem se hospedar é um exemplo. De acordo com Petrov, o cubículo ocupado pela dupla da novela seria a recriação de um quarto de Ilya Ilf:

“[...] ínfima extensión de centímetros cuadrados, enmarcados por la mitad de una ventana y tres paredes de madera terciada. Allí había una silla y un colchón sobre cuatro ladrillos. Más tarde, quando Ilf se casó, a este conjunto de muebles se agregó un calentador ‘Primus’. Cuatro años más tarde, describimos esta vivienda en *La Aventura de las Doce Sillas*. ”<sup>216</sup>

A representação da casa comunal é encontrada em numerosos filmes do período da Glasnot, chamados *chernuka*.<sup>217</sup> Ela se constrói como o próprio tema da narrativa, o colapso de um prédio de habitação coletiva, no reconhecido filme de Yuri Mamin, *A Forgotten Tune*. Françoise Navailh abordou essa recorrente metáfora russa como uma alegoria do presente.

---

216 ILF, Ilya e PETROV, E. *La Aventura de las Doce Sillas*. Buenos Aires: La Pleyade, 1970, p. 13.

217 HORTON, Andrew e BRASHINSKY, Michael. *The Zero Hour: glasnot and Soviet cinema in trasion*. New Jersey: Princeton University Press, 1992, p 163.

“Another way of dealing with facts is to shift them in time, and to change the context. For example, to see a real contemporary communal apartment – and they continue to be home to almost a quarter of all Soviet urban families today – one has to fall back on *Five Evenings* (N. Mihalkov, 1978) which is set in 1957, or on L. Gayday’s comedies which take place during the NEP period!”<sup>218</sup>

Em *Dvienatsat Stuliev* de Gaidai a casa comunal é espetacularizada e a comédia cria uma situação inexistente no livro. Os tabiques que dividem o andar do prédio onde está o cubículo dos aventureiros caem, desvelando a multiplicidade e a precariedade da intimidade de inúmeros apartamentos. A comédia explora o cenário da pensão e a opção pode ser associada à caprichosa descrição da miséria que o filme realiza. Gaidai se compraz em descrever a miséria, os extremos do poder e a arte – como uma alma russa.

Talvez os historiadores do cinema estejam mais limitados pelas representações estabelecidas do que pensamos e terminemos sempre por nos render à essencial alma russa. Como Denise Youngblood reafirmou sobre André Rubliev, “No matter how many years pass, Russia will continue her romance with art and brutality.”<sup>219</sup>

O slogan para a arte nos tempos da NEP foi “the more conventional – the better (*chem shablonne tem luchshe*).”<sup>220</sup> *Dvienatsat Stuliev* de Ilya Ilf e Eugenio Petrov foi adequada à proposta e satirizou artes menos convencionais do período. O jazz, em filmes americanos principalmente, é usualmente metáfora para arte popular. Os filmes de Judy Garland em Hollywood representam o jazz de maneira positiva e em oposição à música erudita. Quando a ditadura do proletariado se estabeleceu na Rússia, o jazz

---

218 NAVAILH, Francoise. The Image of Woman in Contemporary Soviet Cinema. In: LAWTON, Anna (Ed). Op. Cit., p. 224-270.

219 YOUNGBLOOD, Denise J. Op. Cit., p. 37.

220 PETRIC, Vlada. Cinematic Abstraction as a Means of Conveying Ideological Messages: The Man with the Movie Camera. In: LAWTON, Anna (Ed). Op. Cit., p. 88-101.

dominava o mundo ajudado pela invenção do fonógrafo. Em 1917 o jazz aparecia como uma música anarquista, desafiadora do gosto cultivado e da boa música concebida como européia. A anarquia se confirmava na ausência de maestro, no elogio da performance individual e na liberação do corpo na dança.

O jazz seria atacado na União Soviética em 1927. *Dvienatsat Stuliev* de Ilf e Petrov apoia a supressão do jazz representando músicos experimentais<sup>221</sup> como caricaturas. O “conjunto de negros” fora aplaudido calorosamente:

“Gálkin, Pálkin, Málkin, Tchálkin e Zalkind tinham uma expressão de orgulho, como se dissessem: Sim senhor! Afirmavam que as amplas massas não nos compreenderiam, mas arte é arte: sempre triunfa!”<sup>222</sup>

Ilf e Petrov discordavam representando a fala atribuída ao quinteto como pretensão. A novela satiriza até o teatro revolucionário.

Na Rússia da guerra civil, a população faminta enchia os teatros onde os artistas pesquisavam novas formas. Desde antes da revolução teóricos debatiam o teatro do futuro. O teatro que substituiria tanto o drama burguês, voltado para a diversão, como a religião. Discutia-se o palco e inspirados por *O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche alguns queriam abolir a divisão público e platéia. Desde a I Guerra produções futuristas apresentaram montagens com figurino cubista e cenários de Kasimir Malevich.

O teatro experimental se desenvolveu depois da Revolução com Meyerhold em S. Petersburgo e Stanislavski em Moscou. Artistas de

---

221 O grupo The Five Noises tocava saxofones, flexotones, garrafas de cerveja e as canecas de Esmarch, que eram instrumentos dos técnicos do som.

222 ILF, Iliá Arnóldovitch e PIETROV, levguêni Pietróvitch. *As Doze Cadeiras*. Rio de Janeiro: Lux, 1961, p. 307.

vanguarda montaram espetáculos marcados pelas linguagens do circo, do *music-hall* e do cinema mudo ou a partir da tradição folclórica. Meyerhold desconstruiu peças russas clássicas e fragmentou conhecidos monólogos, conseguindo confundir e chocar o público. Ilya Ilf e Eugenio Petrov satirizaram as experiências.

Na novela, a dupla de aventureiros encontrara algumas das cadeiras de Voroninianinov no teatro Columbus. Elas compõem o cenário futurista de uma montagem de *O Casamento* de Gogol:

“Acostumado à interpretação clássica de *O Casamento*, Voroninianinov admirou-se, pois Podkoliessin não surgia em cena. Procurando-o, viu retângulos de folheados pendentes do teto e pintados com todas as cores do arco-íris. Nem portas e nem janelas revestidas de musseline azul havia. Sob os retângulos multicores dançavam moças de grandes chapéus de papelão preto. Os gemidos das garrafas chamaram à cena Podkoliessin que, a cavalo em Stiepán, abriu caminho entre a multidão. Podkoliessin envergava um uniforme de camarista.

– Stiepán! No entanto já que Stiepán, vestido de pele de onça e ali bem perto nada respondia, Podkoliessin indagou com acento de tragédia:

– Por que você fica calado como a Liga das Nações?

– Naturalmente: Chamberlain me assustou tanto! – respondeu Stiepán coçando o couro de onça.”<sup>223</sup>

*Dvienatsat Stuliev* de Ilya Ilf e Eugenio Petrov possivelmente alude à montagem de *O Casamento* de Leonid Trauberg e Grigori Kozintsev em 1922 que provocou escandalizadas críticas ao desrespeito com o autor. Trauberg enfrentou: “But it was written [...] on the poster that this was not according to Gogol!”<sup>224</sup>

---

223 ILF, Iliá Arnóldovitch e PIETROV, levguêni Pietróvitch. Op. Cit.

224 RUDNITSKII, Konstantin Lazarevich. *Russian & Soviet Theatre: Tradition and the avant-garde*. (Ed. by Lesley Milne) London: Thames and Hudson, 1988, p.124

Em *Dvienatsat Stuliev* de Ilf e Petrov, Vorononiniov representa a confusão do público e Ostap Bender defende a política cultural da NEP:

- “— Está gostando? — perguntou humildemente Ippolit Matvičivitch.
- E você?
- Muito interessante, mas acho Stiepán um tanto estranho.
- Não me agradou, disse Ostap [...]” 225

A sátira na representação da montagem de *O Casamento* de Gogol foi mais um duro ataque na arte de vanguarda.<sup>226</sup>

O teatro soviético era uma atividade popular em um país com 80% da população de analfabetos e para Ilf e Petrov o teatro devia ser o *vaudeville*, que encantou Moscou e São Petersburgo desde as primeiras décadas do século XIX. Eles representaram o espetáculo politicamente correto:

“A seguir os artistas do Teatro Columba representaram no palco improvisado um ligeiro vaudeville entremeado de canções e danças, contando a história de um certo Vavila, de como ganhara 50 mil rublos e do que lhe sucedeu. Livrando-se dos grilhões do construtivismo de Nikítin Eiéstrin, os artistas atuaram com alegria, bailaram a valer e cantaram com acentos de ternura.”<sup>227</sup>

---

225 ILF, Iliá Arnóldovitch e PIETROV, Ievguêni Pietróvitch. Op. Cit. p. 289.

226 Para Tomás Gutierrez-Alea e Ugo Ulive a sátira de Ilf e Petrov se dirigia aos “malos imitadores del genial Mayerhold.” ALEA, Tomás Gutierrez e ULIVE, Ugo. Las Doces Sillas. Havana: Icaic, 1963, p. 16.

227 ILF, Ilya e PETROV, Eugenio. Op. Cit., p.307.



Leonid Gaidai seguiu os mestres. A adaptação defende o teatro popular e a comédia quando representa uma montagem revolucionária de Gogol, mas de outra peça, *O Inspetor Geral*.<sup>228</sup>

Nikolai Vasilevich Gogol escreveu *O Casamento* ao mesmo tempo que *O Inspetor Geral*. *O Inspetor Geral* é uma comédia de erros: o prefeito de uma cidadezinha russa e outras autoridades menores esperam a chegada de um inspetor do governo. Eles confundem Whippett, um estrangeiro sem tostão hospedado na estalagem local, com o temível juiz de seus erros.

A troca da peça de Gogol na montagem futurista do filme é uma escolha historicamente adequada em uma abordagem contextualista. *O Inspetor Geral* foi montado por Stanislavsky em 1921 e por Meyerhold no final dos anos 20. Os ensaios de Meyerhold se estenderam por um ano e meio. Walter Benjamin recorda o primeiro ensaio que ele assistiu em 6 de dezembro de 1926, quando Ilf e Petrov escreviam *Dvienatsat Stuliev*. O debate durou dois anos pelos jornais, intelectuais como Mayakovsky e Lunacharsky apoiando Meyerhold.

A importância da montagem justifica a substituição de *O casamento*, mas a sátira da vanguarda artística no filme de Gaidai é mais complexa.

A comédia fílmica *Dvienatsat Stuliev* representa a montagem revolucionária de *O Inspetor Geral*: o prefeito em traje de época está no proscênio do cenário futurista. Voronioninov e Ostap estão na galeria. Dois personagens, intelectuais, num camarote elogiam ao espetáculo e a caricatura toma o lado da política cultural da NEP:

---

228 Existem outras citações de *O Inspetor Geral* em *Dveinatsat Stuliev*. Na procura da primeira cadeira, a que ficou no asilo, a antiga casa de Voronioninov, Ostap se apresenta como um Inspetor do Departamento de Defesa contra Incêndios ao corrupto diretor da instituição. A ação parodia o texto de Gogol.

“– Que achado! A música não presta mas o sentido! –  
Meyerhold teve uma verdadeira inspiração.”

Voronianinov vai procurar as cadeiras, se perde e adentra o palco sem óculos e mais confuso do que o habitual. O público pensa que ele é um ator e aplaude. Surpreso e ofuscado pelas luzes da ribalta Hippolite Voronianinov cai do palco. Os intelectuais soviéticos no camarote atribuem significado ao incidente:

“–Um símbolo brilhante!  
– Ruptura com o povo e queda.”

Gaidai representa a arte moderna como repetidas vezes ela foi construída pela comédia: uma arte sem sentido, que apenas intelectuais esnobes fingem compreender.

Em 1927, o ataque de Ilf e Petrov às experiências radicais de Meyerhold foram duras. A representação fílmica da referida sátira em um filme soviético após 1942 teria cores distintas. Em 1942 Meyerhold com sessenta e oito anos de idade foi fuzilado. Ele havia sido preso, sua mulher assassinada e ele, torturado, confessou uma delirante espionagem para o Japão e a Inglaterra além da óbvia participação no grupo da LEF de Mayakovsky, àquela altura considerada crime decididamente anti-soviético.

A sátira verbal manifesta tem tamanha coerência que ameaça calar outros discursos. Ela coloca para o historiador o perigo de esquecer que *Dvianatsat Stuliev* não é um filme clássico. A trama de *Dvianatsat Stuliev* de Leonid Gaidai ataca o jazz, por exemplo, mas ouvimos jazz na trilha sonora e a música-tema é jazzística.

O jazz renasceu na União Soviética do Degelo. Primeiro foram festivais em cidades pequenas e no final da década de 70 o gênero “experimental” foi finalmente aceito. Quando Leonid Gaidai optou pelo jazz em *Dvienatsat Stuliev* talvez não fizesse apenas a crônica dessa luta pela liberação do jazz ou o elogio do desrespeito que o gênero musical representou para vários poderes soviéticos.<sup>229</sup> O historiador pode ler o jazz – que contribui na construção da “liberating lunacy”<sup>230</sup> da comédia de Gaidai – como citação histórica, uma referência à história fílmica soviética, a Grigori Alexandrov. *Happy Guys ou Jolly Fellows* de Alexandrov foi a comédia excêntrica, desideologizada, lançada por Grigori Alexandrov em 1934, antes de o diretor se enquadrar no esquema stalinista com *Circus*. Concebida como montagem de atrações, antes portanto da negação eisensteiniana, *Happy Guys ou Jolly Fellows* se utilizava da farsa e era uma revista de jazz. O jazz no filme de Gaidai remeteu as audiências soviéticas à própria história do seu cinema, pensado como um jogo entre censura e liberdade de expressão.

Há que se observarem outras práticas discursivas do filme e não ficar presos ao seu discurso verbal. *Dvienatsat Stuliev* de Leonid Gaidai parodia arte cerebral e transgressiva, parece atacar Meyerhold, mas infringe o paradigma hollywoodiano que Alea e Brooks seguiram. Os atores não ignoram a câmera em *Dvienatsat Stuliev*. Nesse filme não-ilusionista eles frequentemente rompem convenções do cinema narrativo clássico.

A comédia nos faz repensar certezas e categorias como a de filme histórico. Será *Dvienatsat Stuliev* um filme histórico? A ação tem lugar numa

---

229 O jazz como “[...] raucousness and utter indifference to the niceties of nineteenth-century musical etiquette. This was a music in which horn players deliberately bent notes off pitch, in which drummers played at once whole sets of noisemakers including cymbals and Chinese tom-toms, in which the newly popular slide trombone was permitted to smear notes together in guttural glissandos – and this was actually received as an equal partner. You could growl into your comet or stick your fingers into its bell, you could hum or spit into your clarinet like a Kurdish tribesman, or you could hold a toilet plunger in front of your trombone – and be praised for it!” STARR, S. Frederick. *Red and Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917-1991*. New York: Limelight Editions, 1994, p. 9.

230 HORTON, Andrew e BRASHINSKY, Michael. *The Zero Hour: Glasnot and Soviet Cinema in Transition*. New Jersey: Princeton University Press, 1992, p 213 .

União Soviética da década de 70 e representa a miséria e o abuso contemporâneos. Uma alegoria dos anos 70, o filme não tem a aparência de um filme de época, não existem figurinos ou cenários que realizem a metonímia do final da década de 20. Mas *Dvienatsat Stuliev* debate velhas disputas e o roteiro discriminou cuidadosamente que peça melhor representaria as contradições da política cultural da NEP em 1927.

Igual preocupação histórica informa as citações políticas da comédia de Gaidai. A ação tem lugar numa União Soviética contemporânea e representa a miséria diária. A adaptação russa foi o único filme a representar a progressiva falência do Padre Teodoro, o antagonista. O padre ouviu a confissão da sogra de Vorononinianov e vendeu seus poucos pertences para financiar a busca das cadeiras. O sonho do padre é ter uma fábrica de velas, a possibilidade que a Nova Política Econômica trazia na época de recuo na socialização. Padre Teodoro perde tudo, não consegue cadeiras nem sua fabricazinha de velas. A propriedade privada da NEP é uma fantasia.

A comédia de Gaidai é principalmente irônica. As práticas discursivas não-verbais desmentem os discursos verbais ou esses são desmentidos pela própria personagem que os emite. Numa cena de *Dvienatsat Stuliev*, Hippolite Vorononinianov e o padre Teodoro encontram juntos um das cadeiras. O padre tenta arrancar a cadeira das mãos do antigo legítimo proprietário e seu argumento é a razão do estado que combatia a igreja: “É nacionalizada!” A comédia de Gaidai ataca discursos estabelecidos, eles estão descolados da realidade e visam apenas o benefício de quem os pronuncia.

Ostap faz um discurso contra o privilégio da burocracia para ganhar a confiança e o dinheiro dos antigos aristocratas amigos de Hippolite: “Alguns de vocês trabalham e tem manteiga em seu pão, enquanto outros comem sanduíches de caviar.” Discursos da oposição também não correspondem à realidade e visam apenas o benefício de quem os pronuncia.

A negação será radical na personagem apolítica de Lisa, a jovem recém-casada por quem Voroninianinov se apaixona. A mulher faminta quer

carne. O marido está sem dinheiro e elogia um modelo positivo: "Tosltoi era vegetariano." Discursos não satisfazem algumas necessidades humanas básicas.

*Dvienatsat Stuliev* não é a única adaptação da sátira soviética que recria essa desconfiança e abala discursos estabelecidos. Na adaptação argentina, *El Sillon y la Granduqueza*, o herói é um arquiduque russo exilado. Ele é um cabelereiro em Buenos Aires, adversário da ditadura do proletariado, inimigo da Revolução. Quando o Granduque Vlaldmir Vladimirovich Orloff discorda do comparsa ele diz: "Um momento, camarada." A ironia reforça a negação do discurso soviético.

Na adaptação cubana de Gutierrez-Alea, *Las Doce Sillas*, a ironia é principalmente utilizada para representar os *gusanos*, os vermes refugiados na Flórida. Já os comentários irônicos das adaptações de Mel Brooks e Leonid Gaidai atingem a todos indiscriminadamente. O uso da ironia aproxima as referidas adaptações americana e soviética dos anos 70 mas o desenlace que resolve cada um dos filmes cristaliza sua diferença.

## As Conclusões

Finais de textos literários e fílmicos são espaços privilegiados pela exegesis que se baseia principalmente na trama para construir seu sentido. A trama do drama clássico é teleológica como o historicismo e o destino de um personagem é encarado como prêmio ou punição. Na sátira de Ilf e Petrov, Hippolite e Ostap não ficam com a jóias. Elas já haviam sido descobertas na última cadeira e o clube dos ferroviários fora construído com elas. O coletivo venceu e a propriedade privada da NEP foi derrotada pela utopia comunista.

O final de *Las Doce Sillas* de Alea é exemplar. A importância atribuída à conclusão desejada de *Las Doce Sillas* implicou no esforço feliz de narrar a nova resolução da trama russa segundo as regras do drama clássico. *Las*

*Doce Sillas* tenta ao máximo esvaziar – trair – a solução épica encontrada por Ilf e Petrov para a revelação do destino das jóias. Em vez do vigia que conta à frustrada dupla ter ele mesmo encontrado os brilhantes ao quebrar a decisiva cadeira tempos atrás, a dupla que se desfez e quebrou a última cadeira é perseguida por milicianos. E ouve, escondida, e em meio a um certo suspense, a história da cadeira contada por acaso por um de seus perseguidores. A tensão aumenta imediatamente antes do desenlace da trama e torna mais eficaz o final da comédia cubana. Ela sublinha o destino dado às personagens centrais.

Em *Las Doce Sillas* Oscar não é assassinado por Ipólito. Como disse Ugo Ulive, não seria justo matar Oscar no país onde o povo baila e corta cana.<sup>231</sup> Na Cuba imaginada por Alea – ilha paradisíaca – é Ipólito, e só ele, que é vilão e tenta trair o fiel Oscar. Ele tenta fugir com a última cadeira, mas, como a burguesia cubana, até nisso é incompetente. Oscar corre e o alcança facilmente.

No livro, Vorononin matou Ostap e a ação trágica o redime aos olhos do leitor. Na comédia cubana, após a revelação do miliciano, junto aos destroços da última cadeira inutilmente roubada, Oscar logo se esquece das jóias perdidas. Alegre, ele se junta a uns ferroviários que jogam *baseball*. Oscar, o Ostap cubano, é definitivamente resgatado. Alea filmou o sonho do partido: atrair as massas sem consciência revolucionária, o *lumpen proletariat*.

Mais tarde Gutierrez-Alea negou o final de *Las Doce Sillas* e considerava haver cedido ao realismo socialista. Ele reconheceu que o final era uma representação idealizada, o jogo de *baseball* principalmente. A abordagem teleológica da trama não é estável? O que fazer quando um autor rejeita o final de seu próprio filme? Estará o final cancelado?<sup>232</sup>

---

231 GUTIÉRREZ-ALEA, Tomás. 12 notas para las 12 sillas. In: Cine Cubano. Havana: Centro de Información Cinematográfica, ano 2, n. 6.

232 O final da novela russa também não é estável. Segundo Ilf e Petrov, "Ostap Bender estaba proyectado como una figura de segundo plano, casi episódica, pero muy pronto

A personagem de Ostap, criada pelos jornalistas soviéticos nos anos 20, partiu de Ivã, personagem dos contos populares russos. Por séculos na Rússia agressores mataram Ivan. Mas Ivan, pobre ou príncipe, ressuscitava. Irmãos mais velhos em vão roubaram dele objetos mágicos. Ivan foi lançado do alto de precipícios, em fossos, no fundo do mar. Mas nem que levasse três dias a voar, Ivan acabava vivo, encontrando a princesa e possuindo o objeto mágico.

Num conto russo a presença de Ivan era a garantia da vitória do princípio do prazer. Até que Ilya ilf e Eugenio Petrov mataram Ostap e introduziram a tragédia no desfecho de seu romance.

A comédia soviética *Dvienatsat Stuliev* de Leonid Gaidai é o único filme que representa o assassinato de Ostap por Voronianinov. Tantos discursos falsos, descolados de qualquer realidade, mentiras – mentiras de todos – só podem resultar em morte. Mortes com quem ninguém lucrará porque àquela altura as cadeiras já haviam sido encontradas pelo velho zelador de um pequeno clube de ferroviários.

Já *The Twelve Chairs* de Mel Brooks mudou radicalmente o final da sátira de Ilf e Petrov. Na comédia americana, as jóias foram encontradas acidentalmente por um trabalhador, Kaminski, que as entregou para o bem público. Kaminski é o nome de Mel Brooks – sendo Brooks uma homenagem ao Brooklin onde ele nasceu. O prazer paródico e auto-referente reafirma a literatura russa e o humor judaico – as heranças reconhecidas pelo diretor – além do mundo como um repertório de papéis cômicos.

Em *The Twelve Chairs*, após a dupla descobrir que as jóias já haviam sido encontradas, Hippolite nem mata Ostap nem o último alegremente

---

empezó a salirse del marco preparado para él, hasta que al fin ya no podíamos con su arrogancia. Al terminar la novela lo tratábamos como a una persona viviente y nos indignaba la insolencia con que se entremetía en cada capítulo. Es verdad que discutimos si había que matarlo o no. Preparamos dos papelitos y en uno de ellos dibujamos una calavera y dos huesos cruzados. De manera que el destino de Ostap se decidió por sorteo.” ILF, Ilya e E, Petrov. *La Aventura de las Doce Sillas*. Buenos Aires: La Pleyade, 1970, p 17.

abandona o companheiro. Eles prosseguem a vida de aventuras pedindo esmolas, Hippolite fingindo um ataque epilético e Ostap pedindo o dinheiro. Ostap vence, o filme de Brooks defende comportamentos marginais ou pelo menos defende principalmente o trabalho do ator, esse fingimento. Apesar de atacar o sonho comunista *The Twelve Chairs* defende a fraternidade entre os homens. Em sua adaptação de *Dvienatsat Stuliev* Brooks alargou o universo masculino de Ilf e Petrov e da sátira política e cancelou as poucas relações da dupla com mulheres.

De acordo com Maurice Yacowar,

"[...] Brooks recalls that 'there was also the love story between the two men, which seems to be one of my motifs. Maybe my heaviest. I mean I do love the fellowship of men. It's in all my pictures.'"<sup>233</sup>

Na tradição teleológica, os finais das três comédias, *Las Doce Sillas*, *Dvienatsat Stuliev* e *The Twelve Chairs* representariam distintas formas de que se utilizam diferentes sociedades para solucionar a *falta*. A resolução das comédias parece indicar que a esperançosa república dos trabalhadores e camponeses cubana de 1962, a atônita URSS de 1972 e os céticos Estados Unidos de 1975 não satisfazem o desejo dos protagonistas. Mas essa conclusão não será considerada propriamente histórica.

Para Leonid Gaidai e Mel Brooks discursos são discursos e podem não ter relação com os temas que eles reclamam representar. Para Gaidai discursos são discursos e por isso o mundo é espaço de desesperança e escuridão.

---

233 YACOWAR, Maurice. Op. Cit., p. 89.



Para Brooks discursos são discursos e devemos aproveitar o mundo sem culpa, nossas farsas garantirão a luta sem fim pelo objeto do desejo. O aristocrático Hippolite Vorononinianov resistiu à farsa da eplepsia mas no final do filme ele recorre à fraude sem culpa. Para Brooks em 1927 na União Soviética tudo é fraude e o mundo é um repertório de papéis dramáticos.

A representação não parece diferente daquela de Gaidai mas a prefiguração do campo é oposta. Em *The Twelve Chairs* de Brooks o repertório de papéis dramáticos – “Life is a stage. We’ re unrehearsed.”<sup>234</sup> – é para ser aproveitado. A comédia não é principalmente satírica e sua representação do passado pode ser chamada antiquária, caso se utilize a categoria no sentido a ela atribuído por Friedrich Nietzsche.<sup>235</sup>

Segundo Nietzsche as atitudes frente a história podem ser monumentais, antiquárias ou críticas:

“Each of the three kinds of history will flourish only in one ground and climate: otherwise it grows to a noxious weed. If the man who will produce something great has need of the past, he makes himself its master by means of monumental history; the man who can rest content with the traditional and venerable uses the past as an ‘antiquarian historian’; and only he whose heart is oppressed by an instant need and who will cast the burden off at any price feels the want of ‘critical history,’ the history that judges and condemns.”<sup>236</sup>

---

234 Verso de Hope for the Best, Expect the Worst. “Its ethic is ‘Live when you’ re alive, no one will survive.’ There is also a sense of accepting one’s limitations.” YACOWAR, Maurice. Op. Cit. p. 96.

235 Stephen Bann utiliza tais categorias no pensamento da imagem. BANN, Stephen. *The Inventions of History: essays on the representation of the past*. Manchester: Manchester University Press, 1990, p. 102.

236 NIETZSCHE, Friedrich. *The Use and Abuse of History* (Trans. Adrian Collins). New York: The Bobbs-Merrill Company, 1957, p. 12.

O emprego das categorias nietzscheanas à comédia fílmica, entretanto, é problemático. Pode uma comédia fílmica construir uma concepção monumental da história? Não será essa uma afirmação paradoxal?

### As Comédias Irônicas

A concepção da história que informa *Dvienatsat Stuliev* de Leonid Gaidai é irônica e o filme usa a história monumental com propósitos irônicos. A comédia critica a monumentalidade da história soviética e seus heróis. Numa cena, Ostap diz ao corrupto burocrata interpretado pelo próprio diretor: “Você é um herói do trabalho. Você merece uma estátua!”. O longa-metragem centra muita de sua crítica em torno de algumas estátuas. As estátuas de *Dvienatsat Stuliev* lembram a estátua acrílica de Dostoievski da comédia de Brooks, *The Twelve Chairs*.

Na sátira *Dvienatsat Stuliev* de Ilf e Petrov há uma estátua da Justiça, anunciada pelo leiloeiro, uma figura de bronze, em perfeita condição. No filme de Gaidai aparece a estátua da justiça e o leiloeiro insiste em 1971: “– Mostre a justiça ao público!”. A estátua da justiça do texto de Ilf e Petrov era uma alegoria da justiça social discutida na própria ação do livro – de um lado as personagens centrais lutando pelas jóias, a propriedade privada, de outro a proposta socialista, a propriedade coletiva das jóias representada pelo clube dos ferroviários. A ênfase da comédia de Gaidai na fala do leiloeiro que apregoa a peça em leilão se utiliza da estátua para mais uma referência irônica ao cinema soviético e sua obrigatória relação com a justiça.

Existem muitas estátuas nas adaptações fílmicas de *Dvienatsat Stuliev* de Ilf e Petrov. A estátua de Dostoievski em *The Twelve Chairs* de Brooks é

uma homenagem do autor ao escritor<sup>237</sup> e uma reflexão sobre autoridade e crime. A estátua do filme de Brooks remete às representações que o escritor fez do santo e do vilão e sua trágica irmandade. Em 1928 Freud institucionalizou a obra de Dostoievski como a representação da Rússia essencial e seu padrão de pecado e arrependimento, metáfora da luta violenta para reconciliar as exigências do instinto com as da sociedade, derrota final e submissão absoluta. Em *The Twelve Chairs* a monumental estátua do pai da literatura é a memória do passado, tratada com reverência antiquária.

A adaptação fílmica de Gaidai termina com uma sequência aposta ao assassinato de Ostap – o final do texto cômico de Ilf e Petrov. Michael Braschinsky descreveu a contribuição de Gaidai para o final do texto canônico de Ilf e Petrov, "... providing a conclusion that take us out of a contemporary Moscow movie theatre were the film is playing".<sup>238</sup> O procedimento auto-reflexivo é um tributo a Gogol e Vertov e é seguido de *travellings* da cidade. Chegamos ao final do filme e à monumental estátua estalinista de Ilf e Petrov. Os dois escritores estão sentados e seguram duas imensas canetas como se fossem lanças.

Em Moscou, onde a população vivia espremida em apartamentos de habitação coletiva, durante a década de 30 construíram-se edifícios monumentais, estátuas e mais estátuas glorificando o trabalho e os pais fundadores da revolução. Em toda a União Soviética, as estátuas dos líderes proliferaram assustadoramente e encarnam o passado estalinista. Com o fim da União Soviética, as estátuas foram derrubadas. E as fotos da destruição dessas esculturas dos pais da pátria são tão ameaçadoras quanto elas próprias.

---

237 "My God, I'd love to smash into the casket of Dostoievsky, grab that bony hand and scream at the remains, 'Well done, you goddamn genius.'" BROOKS, Mel. APUD YACOWAR, Maurice. Op. Cit., p. VIII.

238 HORTON, Andrew e BRASCHINSKY, Michael. *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*. New Jersey: Princeton University Press, 1992, p. 213.

A importância dessa estatuária estalinista pode ser avaliada nos parques criados para a exibição de sua queda. Atrás da nova galeria Tretyakov, a antiga Galeria Estatal de Pinturas,

"[...] há um parque para onde foram transferidas, centenas de estátuas da época comunista. É o Parque das Estátuas Caídas, um dos mais sugestivos panoramas de Moscou. Há bustos de Stálin no chão, um Brezhnev de bronze jogado na grama, olhando no vazio – e vários heróis menores do panteão vermelho."<sup>239</sup>

Em Budapeste hoje existe um Statue Park, um museu ao ar livre que exhibe várias das estátuas imensas, ameaçadoras, que estavam antes espalhadas por toda cidade.

O fenômeno das estátuas, segundo a historiografia, deve ser pensado segundo o papel dos ícones na cultura russa. Como afirmou o crítico soviético Mikhail Yampolsky,

"Visual images in our society still keep the meaning of the semisacred symbols. The fact that, starting in 1950s, the change of the state and party leadership has been accompanied by the disappearance of the previous leaders' pictures, make a strong case for this point."<sup>240</sup>

Imagens dos líderes são onipresentes no cinema soviético e pós-soviético. Veja-se por exemplo o filme de Andrei Konchalovski, *O Ouro dos Tolos (Riaba Ma Poule)*, 1994. A preparação da passeata na antiga fazenda

---

239 ABREU, Marcelo. Op. Cit., p. 184.

240 YAMPOLSKY, Mikhail. *Emergence of Faces*, 1989: APUD HORTON, Andrew e BRASCHINSKY, Michael. Op. Cit., p.9.

coletiva é centrada nas mulheres que pegam em casa fotos emolduradas dos antigos líderes. A associação com os ícones russos começa a se fazer presente.

A destruição das estátuas é uma representação recorrente no cinema soviético. Em 1987, por exemplo, *Tractors*, uma paródia dos irmãos Aleinikov dos filmes educacionais stalinistas termina ironicamente com a imagem de uma estátua de Lenin. Em *The Incident on a Regional Scale (ChePe Raionnogo Masshtaba*, 1988) de Sergei Snezhkin um busto de Lenin é mostrado quebrado no chão. Em 1989, *Prishvin's Paper Eyes* termina com uma seqüência onde uma imensa estátua de Stalin é carregada sobre Leningrado por um helicóptero numa citação do começo de *La Dolce Vita* de Federico Fellini de 1960, onde outro helicóptero carrega um cristo sobre Roma.<sup>241</sup>

O director Alexander Rekhviashvili representou Stalin e Lenin em seu *Coming Closer*, 1991. Segundo Horton e Braschinsky,

"[...] in a ruined Georgian village in the center of which stands a bronze statue of Comrade Lenin pointing into the distance, as if to a brighter future. [...] Another sequence, in a Georgian high-school classroom, shows us, from time to time, a large plaster bust of Stalin, back to the camera, hidden in the classroom closet by the frustrated teacher. [...] He ends this strand of his film with the teacher removing Stalin from the closet, placing him on the front desk, and sitting before the bust in contemplation."<sup>242</sup>

O plano das estátuas dos escritores Ilya Ilf e Eugenio Petrov na comédia de Gaidai – como esse final de *Coming Close* – é um olhar histórico sobre antigos sonhos revolucionários, no caso os daquela geração de artistas

---

241 HORTON, Andrew e BRASHINSKY, Michael. Op. Cit., p. 48.

russos. Um comentário irônico sobre a história monumental, ele sublinha a distância entre ficção e não ficção. O plano reforça presente e passado como entidades separadas e estáveis.

De acordo com Wladimir Propp a novela cômica de Ilya Ilf e Eugenio Petrov é uma narrativa folclórica que se abre com uma situação marcada pela falta e representa as ações do herói para satisfazer aquela necessidade. As versões fílmicas da mesma trama narrativa representam o modo pelo qual cada sociedade resolve a necessidade central dos dois personagens principais.

O historiador pode abordar as adaptações de *Dvianatsat Stuliev*, inspirado em Hayden White. O gênero ou tropos de cada filme prefiguram o campo histórico e abordam de forma diferente a trama básica.

O filme romântico cubano de Gutierrez-Alea é centrado no estado socialista e representa a revolução “[...] as the emergence of light from darkness ... as the triumph of the natural impulse towards fraternity over the artificial forces which had long opposed it [...]”<sup>243</sup>

O mundo como um repertório de papéis dramáticos de acordo com outro russo, Mikhail Bakhtin, “led to the destruction of the epic and tragic wholeness of a man and his fate.”<sup>244</sup> Sátiras fílmicas como os filmes de Brooks e Gaidai usam estratégias anti-ilusionistas e distanciam-se da mimesis. A ironia joga preferencialmente com o jogo dos discursos verbais e não-verbais, é uma meta-linguagem decidida a quebrar o encantamento do espetáculo audiovisual.

---

242 HORTON, Andrew e BRASHINSKY, Michael. Op. Cit., p 51.

243 WHITE, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973, p. 151.

244 BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's poetics*. MORRIS, Pam (Ed.) *The Bakhtin reader: selected writings of Bakhtin, Medvedev, Volochinov*. Londres: Edward Arnold, 1994, p. 193.

*The Twelve Chairs* e *Dvianatsat Stuliev* não são filmes feitos para fazer o público acreditar em heroísmo, como disse Northrop Frye<sup>245</sup> sobre o objetivo da sátira. Seus anti-heróis são predestinados à derrota, a confusão e anarquia reinam no mundo<sup>246</sup> e nas nações que esses filmes representam.

A radical sátira fílmica soviética mantém em seu final essa visão do mundo. Enquanto Mel Brooks descaracteriza uma possível tragédia, *Dvianatsat Stuliev* de Gaidai mantém o assassinato de Ostap por Voronianinov criado por Ilf e Petrov. Hayden White talvez tenha escrito as melhores palavras com que terminar o capítulo falando do final trágico dessa sátira fílmica soviética. Ela

“held little prospect for the reconciliation of man in society. The forces at play in history, which make it an arena of irremissible conflict ... Man remains, as Tocqueville put it, on the verge between two abysses, the one comprised of that social order without which he cannot be a man, the other comprised of that demonic nature within him which prevents his ever becoming fully human.”<sup>247</sup>

---

245 WHITE, Hayden. Op. Cit., p.233.

246 WHITE, Hayden. Op. Cit., p.233.

247 WHITE, Hayden, Op. Cit., p. 193.

## Três Cineastas Alemães

" O Reich alemão é uma República, quem não acredita nisso leva um soco na cara."

Alfred Döblin<sup>248</sup>

No último capítulo tentei demonstrar leituras históricas vigentes de sátiras filmicas e seus limites. Compararam-se representações das ditaduras do proletariado encontradas na novela cômica de Ilf e Petrov e em filmes *fiéis* ao texto russo, cujas ações se passam em estados ditos socialistas como o texto literário soviético.

O presente capítulo é dedicado a outros filmes nele inspirados, adaptações livres de *Dvienatsat Stuliev* que se passam em diferentes países capitalistas: as comédias austríaca *Dreizehn Stühle*, a argentina *El Sillón y la granduqueza* e a brasileira *As Treze Cadeiras*. Tais filmes não são sátiras políticas – como utilizar como fontes filmes que não tematizam história política?

A sátira é uma das mais antigas fontes historiográficas. Os Arcarnienses, a mais antiga peça completa de Aristófanes é um libelo pacifista contra a guerra de Esparta. Os historiadores estão há muito habituados à sátira política mas comédias ditas não-políticas podem ser fontes historiográficas, principalmente se lidas como documentos da vida privada. Vida privada das classes chamadas populares pois a comédia é um gênero baixo e desde Aristóteles, ao contrário da tragédia, tem sido considerada o gênero adequado para essa representação.

---

248 Berlim Alexanderplatz. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 250.



A pressuposição de uma ligação entre a comédia fílmica e outros modos cômicos informa outra leitura histórica da comédia. Segundo Andrew Horton, "Film comedy is deeply rooted in the comic traditions of the cultures in which it is produced as well as in the tradition of film comedy itself [...]". As comédias fílmicas também costumam ser pensadas portanto a partir da tradição da história da arte. A difundida – quase naturalizada – metodologia formalista se atualiza na maioria dos estudos pós-Kristevianos de comédia. A comédia fílmica, como gênero é adequada à metodologia, comédias dependendo menos numa lógica interna que em referências intertextuais.

Informado pela metododologia típica da história da arte, este capítulo buscará explorar algumas possibilidades de se pensarem adaptações fílmicas de *Dvienatsat Stuliev* segundo a tradição formalista.

O referido método, resumido por Norman Bryson no domínio das artes visuais, é familiar ao historiador:

"[...] when posing image x as a source for image y, evidentially to prove that the producer of y actually saw image x at such and such a time, or to enquire into the level of conscious awareness of the source (all that need be proved that it would have been possible for the producer of image y to have seen image x)." <sup>249</sup>

Este capítulo buscará uma *origem* e a partir dela traçará uma história de algumas comédias fílmicas realizadas a partir da novela soviética de 1927. Utilizar-se-á a referida metodologia segundo a tradição da história social, isto é, combinada à noção de *contexto* socio-político que a desequilibra e

---

249 BRYSSON, Norman. *Vision and Painting: the Logic of the Gaze*. London: Macmillan, 1983, p. 23.

completa. A questão básica continuará a ser aquela de como se pensa a sobredeterminação da trama de uma adaptação fílmica pelo seu contexto sócio-político.

## E. W. Emo

Em 1938, quando Hitler já detinha o poder do Partido Nacional há quatro anos, a produtora alemã Terra considerou a novela de Ilf e Petrov uma boa história para uma comédia fílmica. Àquela altura *Dvienatsat Stuliev* já era um sucesso consolidado na Europa, tendo sido publicada uma sua tradução na Alemanha em 1930. O filme, *Dreizehn Stühle*, foi um sucesso de bilheteria na Alemanha e algumas adaptações posteriores de *Dvienatsat Stuliev* são recriações –remakes – dessa comédia alemã.

Como o diretor Emo e seu co-roteirista transformaram a ação inútil dos protagonistas da sátira soviética em uma comédia palatável para os alemães que desde a guerra não se queriam ver como derrotados? Como lidaram com o assassinato final que destrói a dupla de aventureiros após o assassinato amargo de Rosa de Luxemburgo? Podem-se ler os recursos retóricos por eles escolhidos como representação ou imaginação da sociedade alemã em 1938?

O diretor E. W. Emo escreveu e filmou na Alemanha nazista essa que foi a mais influente recriação de *Dvienatsat Stuliev*. O Reich financiava e controlava a produção de cinema. Goebbels, Ministro da Propaganda desde 1933, disciplinou a atividade através de uma *Reichsfilmkammer*. Em 1934 uma lei garantiu o mercado e o crescimento da produção. O filme alemão ocupava 88% do mercado, o segundo do mundo, face incluir salas da Europa ocupada. Quase um quarto dos filmes eram produzidos por quatro grandes empresas, a mais famosa UFA, a Tobis – estatizada e dirigida pelo ator Jannings – e as produtoras Terra e Bavaria.

A adaptação alemã de *Dvienatsat Stuliev* é um filme clássico produzido pela Terra nos anos trinta. O período até pouco tempo era desprezado pela historiografia do cinema alemão. Roland Schneider, por exemplo chamou o

período de “Le vieillissement: les temps de l’académisme (1934-1962)”.<sup>250</sup> O cinema alemão da década de trinta ainda é uma queda do glorioso passado expressionista.

Thomas Elsaesser desconstruiu essa *história como decadência* e apontou a negação da comédia realizada pela historiografia: “No national cinema has suffered more from the neglect of the popular in favour of the art cinema and *auteur* cinema.”<sup>251</sup>

Existe uma leitura estabelecida sobre a comunidade imaginada *alemã* que torna o silêncio maior. Ilf and Petrov expressaram a concepção numa alusão ao humor germânico em *Dvianatsat Stuliev*. Hipólito, o ex-marechal da aristocracia, o herdeiro das jóias, acorda pelas manhãs e diz bom-dia a si mesmo.

“*Bon jour*, Hipólito murmurava para si mesmo enquanto jogava o pé para fora do leito. *Bon jour* significava que ele tinha acordado de bom humor. Se ele resmungava *Guten Morgen* ao levantar, então isso queria dizer que seu fígado estava mal, que não era brincadeira ter cinquenta e dois anos e que o tempo andava quente e úmido demais.”<sup>252</sup>

No campo do cinema, a única exceção a essa indiscutível – ou, pelo menos, não-discutida – incapacidade para a comédia seria Ernst Lubitsch – que entretanto foi para Hollywood. Uma nova história quantitativa desmente tal regra historiográfica, pelo menos no período nazista. A historiografia do cinema alemão se ocupou dos filmes nazistas *de autor* como os de Leni

---

250 SCHNEIDER, Roland. *Histoire du Cinéma Allemand*. Paris: Editions du Cerf, 1990.

251 ELSAESSER, Thomas. Author, Actor, Showman: Reihold Schünzel and Hallo Caesar!. In: DYER, Richard e VINCEDEAU, Ginette (ed.). *Popular European Cinema*. London: Routledge, 1992, p. 72-86.

Riefenstahl. Tais filmes foram entretanto, eles sim, uma exceção na produção alemã. Como calculou Peter Kenez:

“The great majority of movies that the German saw had nothing to do with propaganda. In 1945, at the time of the Allied occupation of Germany, the victors considered it necessary to ban only 208 Nazi-period films out of a total production of 1363. [...] Just how apolitical most German films were can be seen from the fact that the Soviet authorities did not hesitate to distribute the captured films widely for Soviet audiences.”<sup>253</sup>

*Dreizehn Stühle* se filia ao gênero das comédias leves alemãs dos anos trinta, especificamente àquelas estreladas pela dupla de atores cômicos Hans Moser and Heins Rümman, sendo apontada como uma das mais popularescas, isto é, farsescas.

Atualmente os historiadores de cinema trabalham na comédia alemã dos anos trinta e mesmo em manuais de referência ligeira já se pode encontrar uma re-avaliação dos artesãos desse cinema:

“Il faudra bien que les historiens du cinéma s’attachent à ces prolifiques réalisateurs allemands des années 30 qui n’ont rien à envier aux petits maîtres de la série B aux États-Unis. On prête à l’Autrichien Emo quelques réussites dont la meilleure version du *Mystère de la treizième chaise*. [...] On peut tout au plus prendre date en attendant une hypothétique réhabilitation d’Emo.”<sup>254</sup>

---

252 ILF, Ilya e PETROV, Eugene. As Doze Cadeiras. Rio de Janeiro: Lux, 1961, p. 12.

253 KENEZ, Peter. Films of the Second World War. In: LAWTON, Anna (ed.). The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema. London: Routledge, 1992, p. 140-151.

254 TULARD, Jean. Dictionnaire du Cinéma: Les Realisateurs. Paris: Robert Laffont, 1982, p. 260-1.

O *austriaco* Emo – parece que, apesar do título, não teremos três cineastas alemães neste capítulo. Ou não serão mais as certidões de nascimento, um documento rankeano por excelência, fontes primárias na história do cinema? Nosso *cineasta alemão* é um campo historiográfico, não uma categoria não-problematizada do nacional do senso comum. Uma comunidade imaginada semelhante àquela que permite por exemplo se considerar outro austriaco, Adolf Hitler, *um alemão*.

Serão considerados *alemães*, o austriaco E. W. Emo, diretor de *Dreizehn Stuhle*, o cineasta portenho Carlos Schlieper, que assinou *El Sillon y la Granduquesa*, e o diretor da chanchada brasileira *As Treze Cadeiras*, Francisco Eichhorn, nascido em Ansbach, Alemanha.

Periódicos alemães afirmam Emo, entretanto, um típico *cineasta de Viena*:

“ E. W. Emo é um dos poucos cineastas que se devotou ao cinema vienense com verdadeiro amor. Ele fez mais de 30 filmes, 20 deles [...] representam um importante corpus do filme de entretenimento de Viena. Emo tornou-se uma típica referência do cinema de Viena.”<sup>255</sup> Ainda segundo o perfil estabelecido, desde o seu primeiro filme ele ficou conhecido em Berlim por seu modo de vida oriental.”<sup>256</sup>

Em 1938, *Osterreich – Oriental* – era a região leste do Reich, O nome *Ostmark*, resgatado à antiga denominação do Império Austro-Húngaro, é a Viena ocupada. O “modo de vida oriental” é a representação alemã do vienense: um *bon vivant*. Stefan Zweig precisou:

---

255 Pasta E. W. Emo. Filmarchiv-Bundesarchiv. Berlim. Tradução Carolina Araújo.

256 Pasta E. W. Emo. Filmarchiv -Bundesarchiv. Berlim. Tradução Carolina Araújo.

“[...] e os alemães do Norte olhavam com certo desgosto e desprezo para nós, seus vizinhos do Danúbio, que em lugar de sermos *eficientes* e mantermos uma ordem rígida, vivíamos prazerosamente, comendo bem, alegrando-nos com teatro e festas, e ainda por cima fazendo uma música excelente. Em lugar da *eficiência* alemã, que afinal amargurou e destruiu a existência de todos os outros povos.”<sup>257</sup>

Emo dirigiu inúmeras comédias musicais em Viena explorando a tradição musical da cidade e seu filme *The Last Anton* foi um dos mais exibidos. Outro musical seu, *A Valsa Imortal*, cuja direção foi chamada “magistral”, teve sucesso internacional.<sup>258</sup> Ele ainda dirigiu *An der schönen blauen Donau (O Danúbio Azul)*, filme homônimo da valsa mais célebre da história. E. W. Emo recriou no cinema a indústria vienense das diversões públicas, fez das valsas suas trilhas musicais e dos salões de dança iluminados, com espelhos e palmeiras, os cenários dos seus filmes. Emo fez ainda outro musical, *A Família Strauss*, explorando a história da dinastia. A família que por anos executou suas valsas nos salões onde jovens músicos – Chopin, Liszt, Wagner – iam ouvi-los tocar.<sup>259</sup>

Após 1933 a carreira de Emo deslança e ela sobe paralela ao poder de Hitler. O relato da pasta de Emo no Filmarchiv - Bundesarchiv de Berlim é conciso e um trecho sobre os anos 40 é um bom exemplo: “Em abril de 1944 ele se tornou o produtor responsável pela Prag-Film-AG.”<sup>260</sup> A Prag-Film foi

---

257 ZWEIG, Stefan. O Mundo Que Eu Vi. Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Record, 1999, p.42.

258 Pasta E. W. Emo. Filmarchiv-Bundesarchiv. Berlim. Tradução Carolina Araújo.

259 Richard Strauss foi presidente da Câmara de Música do Reich. Seu filho casara-se com uma judia. E ele receava pelos netos. Desde 1933 estavam proibidas obras de não-arianos e Strauss colaborava com Hitler e Goebels. Quando se encontra uma certidão de casamento de 1762, onde a família é dada como judia. As autoridades confiscam o registro que é substituído. Possivelmente o filme de Emo, como a certidão de casamento, foi expurgado de informações como essas. Cf. GRANGE, Henry-Louis de La. Vienne: Une Histoire Musicale. [ Paris ]: Fayard, 1995.

260 Pasta E. W. Emo. Filmarchiv-Bundesarchiv. Berlim. Tradução Carolina Araújo.

criada em 1941 em torno dos estúdios intactos de Barrandow, após a invasão nazista. A carreira de Emo se apoiou no poder nazista mas ele parece ter tido problemas com a censura, com seu filme *Du Lieber Augustin*.<sup>261</sup>

Em 10 de março de 1938 a Áustria era um Estado independente, dois dias depois – *Finis Austriae* – ela já fazia parte da Alemanha nazista. Tropas alemães atravessaram a fronteira: era a anexação, o espancamento de judeus, a humilhação em massa de velhos e crianças, pilhagem e manifestações nazistas, os expurgos. As vinte mil famílias judias são afastadas da fecunda vida cultural vienense, de sua música, arte, arquitetura, literatura e filosofia. Não há mais funcionário público judeu, banqueiro judeu, jornalista judeu, músico judeu. Começam a seguir austríacos para o campo de concentração de Dachau.

*Dreizehn Stuhle*, a adaptação austríaca da sátira soviética *Dvienatsat Stuliev*, foi o primeiro filme rodado em Viena depois da anexação da Áustria pelo Reich. Em setembro de 1938 a comédia era lançada, com sucesso, em Munique.

*Dreizehn Stuhle* é um filme clássico, com produção cuidada e competente. A luz é elaborada, a comédia se utiliza de procedimentos

---

261 Mein lieber Augustin, é uma canção bávara muito popular. F. Dostoievski se utilizou da música para criar uma situação de Os Demônios. Num salão, toca-se ao piano uma farsa musical intitulada A guerra franco-prussiana, que se iniciava por La Marseillaise que era progressivamente abafada por Mein Lieber Augustin. “Os acordes de La Marseillaise confundem-se grotescamente com os de Augustin, ela baixa o tom cada vez mais e acaba por extinguir-se. Aqui e ali, entretanto, a intervalos, distingue-se qu’un sang impur [... ] mas é para recair logo na valsa galhofeira. Acaba fazendo-se a paz e temos Jules Favre chorando em cima do plastrão de Bismarck e cedendo tudo, absolutamente tudo quanto se pode ceder... É então a vez de Augustin fazer das suas; sons agudos retinem, nos quais se sente a cerveja engolida a jorros, a gabolice exasperada do veterano, exigência de milhões, as requisições de charutos de luxo, de champanha, a entrega dos reféns.” DOSTOIÉVSKI, Fiodor M. Os Demônios. São Paulo: Nova Fronteira, s/d. p. 315. O filme dirigido por E.W.Emo, homônimo na canção prussiana, narra os últimos dias do governo do prefeito católico de Viena, o Karl Lueger. Eleito em 1895, o imperador Francisco José recusou-se a ratificar a eleição de Lueger e o fim do liberalismo vienense, mas dois anos depois, pressionado, Francisco José aceitou Lueger como prefeito. Populista, grande orador – der schöne Karl, o belo Carlos – era anti-semita. A combinação da biografia de Lueger com a emblemática canção parece estimulante para se pensar a adesão de Emo e seus problemas com a censura.



contemporâneos como a *back-projection* e de seqüências espetaculares, como o *grand finale*.

Em *Dreizehn Stühle* o notário russo Vorononiov cujas jóias foram escondidas numa cadeira durante a revolução é transformado em barbeiro. A transformação não foi aleatória. Ilya Ilf e Eugenio Petrov descreveram a cidade de Vorononiov como cheia deles. Anatole Lunacharsky<sup>262</sup> atribuiu as novelas de Ilf e Petrov às novelas picarescas espanholas e citou Beaumarchais como um dos autores através dos quais a tradição chegou à comédia soviética.

Nos palcos vienenses um barbeiro já fizera sucesso antes da montagem d' *As Bodas de Beaumarchais: O Barbeiro de Sevilha*, de Paisiello. E, depois dele, um popular *Dorfbarbier* (*O Barbeiro de Village*) do compositor Johann Baptist Schenk estreou em 1796. Em 1819 foi a vez da ópera-bufa *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini.

Para Lunacharski, a personagem de Ostap Bender é herdeiro do protagonista d' *As Bodas de Fígaro* – um barbeiro. “Quando o herói de Beaumarchais prova ser infinitamente superior a todos os demais em sua habilidade e inteligência, você vê nele o precursor de uma nova classe.”<sup>263</sup>

A leitura socialista da personagem, herdeira das tradições dos escravos inteligentes das comédias romanas aponta para a presença da personagem do barbeiro no imaginário cômico dos anos 20. De uma rotina do teatro de *vaudeville*, o barbeiro e seu cliente passaram para o cinema cômico silencioso. Encontramos a seqüência da barbearia em *The Barbershop* de W. C. Fields's e em *Monkey Business*, dos Irmãos Marx. Como explicou Henry Jenkins, “The barbershop sequence also allows them to exploit a vocabulary

---

262 LUNACHARSKY, Anatole. Introduction. In: ILF, Ilya e PETROV, Eugene. *The Golden Calf*. New York: Rinehart, 1932, p.1-14.

263 LUNACHARSKY, Anatole. Op. Cit.

of body gags (jokes about baldness, dandruff, facial massages, shaving cream, etc.) that had been a staple of *vaudeville* sketch humor [...]"<sup>264</sup>

Existiram barbeiros na comédia fílmica antes de Emo adaptar *Dvienatsat Stuliev* em 1938. Mas seria mais tarde, em 1940, que Charles Chaplin criaria o mais marcante barbeiro da história do cinema, o de *O Grande Ditador*. Chaplin faz um papel duplo no filme, um humilde barbeiro judeu e o Führer. A comédia de erros é baseada na semelhança dos dois, o barbeiro é confundido com o Führer e se vê obrigado a fazer um discurso pelo rádio celebrando a vitoriosa invasão de Austerlich. Ao microfone, entretanto, ele pede tolerância, clama por fraternidade e paz.

Já o barbeiro da comédia de Emo de 1938 só pensa em jóias. Uma tia lhe deixou diamantes como herança. Escondidos numa cadeira com uma nota: "Deixo estas 13 cadeiras para meu querido sobrinho Felix Rabe." Ele vende as cadeiras antes de encontrar, atrás do retrato da tia, outro bilhete falando das jóias escondidas na cadeira. *Dreizehn Stühle* narra a caça atrás das cadeiras agora dispersas. A ação se passa em Viena, 1938, e não resta nenhuma alusão da sátira soviética à ditadura do proletariado, propriedades privadas não são postas em dúvida.

*Dreizehn Stühle* começa com um notário chegando na barbearia com a notícia de que o barbeiro é o único herdeiro da falecida tia. Contente, o barbeiro Felix irrompe em seu número de *vaudeville*: ele mistura o conteúdo de diferentes frascos de loção capilar na careca do homem.

Em *Dreizehn Stühle* como na novela soviética, o herdeiro não consegue suas jóias – o filme do período nazista repetindo a advertência soviética contra o desejo individual e fazendo o elogio dos interesses mais gerais da sociedade. Mas na Viena de 1938 a metáfora do coletivo é adaptada de um sindicato de ferroviários para um orfanato, um orfanato

---

264 JENKINS, Henry. *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*. New York: Columbia University Press, 1992, p. 200.

religioso. Em *Dreizehn Stühle* não existem antagonistas e parece que havia o cuidado de não se representarem inimigos na Viena de 1938. Nenhum personagem compete com Felix e seu comparsa pelos diamantes escondidos. O padre, o antagonista da sátira russa, é o grande vitorioso já que a igreja fica com as jóias. Para o historiador que lembra seu Tácito é surpreendente, afinal as tribos teutônicas foram as últimas a serem feitas cristãs.

A imprensa alemã criticou o roteiro – “excessivamente moralista”, - mas *Dreizehn Stühle* não termina com o desconforto e o fracasso da sátira soviética.

Ilf e Petrov deram um fim trágico a suas personagens centrais. Em *Dreizehn Stühle* Vorononianinov e Ostap não ficam com as jóias mas conseguem suprir sua falta de outra forma. E. Emo acrescentou um prólogo e um final feliz à trama soviética. No início do filme um notário traz a notícia da herança para Felix. O barbeiro fica louco de felicidade e quebra vidros de loção capilar. O número de *slapstick* prossegue com Felix passando a mistura na careca do notário. No final da comédia, Felix descobre que as jóias já haviam sido descobertas num orfanato e volta à sua humilde barbearia. Um notário cabeludo re-aparece e enuncia que o barbeiro havia inventado uma loção quase mágica. A seqüência seguinte mostra o barbeiro e seu sócio, o antigo dono da loja de móveis usados: homens ricos olhando os múltiplos espelhos de uma imensa barbearia. Em *Dreizehn Stühle* a falta é preenchida não tanto pelo trabalho, mas pela sorte, conforme apontou a imprensa à época do lançamento.

A crítica chamou o final surpreendente de um “salto mortal dramático.”<sup>265</sup> Os protagonistas de *Dvianatsat Stuliev* mudaram muito. Não se reconhecem Vorononianinov ou Ostap da novela de Ilf e Petrov. Vorononianinov é agora Felix, jovem e bonito, e Ostap, seu companheiro, é transformado de

---

265 Pasta E. W. Emo. Filmarchiv-Bundesarchiv. Berlim. Tradução Carolina Araújo.

um pícaro solteiro num negociante de móveis usados, maduro e casado com uma megera.

O casal é a dupla de comediantes do filme baseada na oposição de tipos físicos: ele, baixinho e covarde, uma mulher gorda e dominadora, ela. Eles são os responsáveis pela farsa de *Dreizehn Stühle*, cujo humor entretanto é principalmente verbal. A mulher castradora do antiquário tem seu duplo na falecida tia de Felix e ambas as personagens, imensas e amedrontadoras, são a representação tradicional que a farsa construiu do medo masculino. As personagens femininas de *Dreizehn Stühle* pedem a atenção acadêmica que esse trabalho não pode dar. Arrisca-se prevalecer aqui a velha tradição que Patrice Petro criticou nos estudos sobre o cinema de Weimar: “[...] repeatedly conflating narrative with national identity, national identity with subject and all three terms with male subjectivity and male in crisis.”<sup>266</sup>

Quando Felix parte para sua aventura ele encontra uma mulher sedutora. Embora *Dreizehn Stühle* tenha sido um sucesso comercial e um filme que portanto exerceu forte influência em adaptações posteriores, nenhuma comédia por ele inspiradas construiu a personagem da *vamp* como fizeram os roteiristas E. W. Emo e Per Schwenzen.

A mulher de *Dreizehn Stühle* seduz o herdeiro em perspectiva mas ela abandona Felix quando parece que a herança se reduz a 13 cadeiras velhas. Na comédia um dos encontros do barbeiro com sua amada acontece no balcão de um bar numa casa noturna. A bela mulher de costas com vestido de noite, entre outras mulheres bonitas e igualmente sós, é um plano revelador e o espectador descobre que ela pode ser uma profissional, ou pelo menos uma mulher livre. Outra criação de *Dreizehn Stühle* é a personagem de Lili, em cuja casa uma das cadeiras foi parar. Ela é uma artista e o piano lembra que Viena foi a cidade dos pianistas, de Mozart e Beethoven. Lili tem um

namorado rico a quem ela é infiel. Existem mulheres em *Dreizehn Stühle* mas, ao contrário das personagens da novela de Ilf e Petrov, elas não são facilmente enganadas pelos protagonistas. Comparada à tradição vienense, porém, às operetas de Offenbach, à *Viuva Alegre* de Franz Lehár ou às mulheres lúbricas do virtuoso Klimt, *Dreizehn Stühle* é uma comédia muito tímida e a cidade que ela constrói é uma Viena *fin-de-siècle* esvaziada, o hedonismo reduzido a um tentador pedaço de torta ou um *apfelstrudel*.

A Viena do filme de Emo não é a metrópole supranacional de língua alemã, Vindobona, fundada pelos romanos há dois mil anos. Ou a Viena do *Jung Wien* e seu desprezo pelo ornamental, muito menos a Viena expressionista de Oskar Kokoschka e de Arnold Schönberg – e sua arte *degenerada*. A Viena da comédia de E. W. Emo talvez ainda seja a *antiga capital cosmopolita do império Habsburgo*, uma *Cidade dos Sonhos* decaída, a Viena frívola e eclética das valsas de Strauss. Àquela altura, a melodia já se havia decomposto como essa cidade distante. Foi Carl Schorske quem magistralmente escreveu sobre Ravel e a célebre destruição do mundo da valsa:

“Ao fim da Primeira Guerra Mundial, Maurice Ravel anunciou em *La valse* a morte violenta do mundo oitocentista. A valsa, por tanto tempo símbolo da alegre Viena, converteu-se, nas mãos do compositor, em uma desvairada *danse macabre*.”<sup>267</sup>

*Dreizehn Stühle* representou Viena como a cidade das valsas mas em 1938 nos cafés de Viena tocavam-se músicas marciais alemãs.

---

266 PETRO, Patrice. *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar, Germany*. New Jersey: Princeton University Press, 1989, p. 247.

267 SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 25.

Em *Dreizehn Stühle* existem várias modificações na trama soviética e duas seqüências podem parecer gratuitas. A mais problemática contribuição da comédia de Emo à sátira russa é uma ação heróica de Felix durante um incêndio. Vê-se um prédio em fogo e uma velhinha que chora pelo cachorrinho preso e que lá dentro vai morrer. O herói cômico entra no prédio e a ação não se liga à qualquer necessidade da trama. Depois de algum tempo ele pula da janela, encoberto por fumaça e com o pobre animalzinho nos braços. Bombeiros abrem uma rede para ele. Um *saltus mortalis*. Pular de janelas, torres, muros de prisão são recursos melodramáticos explorados desde Pixérécour – a metáfora plástica da fuga da inocência para a liberdade. No caso de *Dreizehn Stühle* o prédio em chamas associa o efeito do perigo. A tentação de ler esse outro *saltus mortalis* da comédia de Emo como a representação do heroísmo nazista e a salvação do cachorrinho indefeso como a anexação da Áustria é forte demais para que se possa resistir.

Outros incêndios, porém, marcaram a história de Viena. Em 1863 o teatro do Cais Francisco José foi o primeiro grande incêndio num teatro da cidade durante o espetáculo. Em 1881, o Ringtheater, cheio, pegou fogo. Os espectadores dos balcões e galerias ficaram presos, 386 morreram e algumas vítimas só foram reconhecidas por suas jóias. Pode-se associar a seqüência de *Dreizehn Stühle* ao pânico do fogo, presente no imaginário de Viena.

Podem ser feitas outras associações com a ação espetacular do barbeiro Felix ao pular da janela do prédio em chamas. Uma leitura da seqüência como alusão à Viena de 1938, então contemporânea, tematizaria os suicídios de pessoas que pulavam das janelas de casa para não serem presas e as grandes queimas de livrôs, o fogo purificador consumindo a degeneração não-ariana. A obra de Sigmund Freud espetacularmente queimada pelos alemães em 1933.

*Dreizehn Stühle* (*As Treze Cadeiras*) narra a busca por treze cadeiras, uma a mais do que *Dvienatsat Stuliev* (*As Doze Cadeiras*). Tradições da

cultura germânica referentes ao número 12 – equivalente às associações maléficas feitas com o número 13 nos Estados Unidos – talvez sejam a fonte da cadeira extra adicionada por Emo à trama de *Dvienatsat Stuliev*. Uma das situações criadas por *Dreizehn Stühle* e acrescida à trama soviética causa desconforto ao historiador.

A cadeira extra se encontra numa clínica psiquiátrica, não exatamente um consultório de psicanalista, afinal não há divã. Felix é representado e como paciente e considerado maníaco - alguma neurose obsessiva. O *médico de loucos* é manipulado pelo aventureiro. A farsa também é uma rotina típica do *vaudeville* mas na Viena de 1938 não pode ser reduzida à subversão da norma culta, da ciência e do novo, realizada pela comédia.

Antes da anexação, Viena era a cidade onde o judeu Gustav Mahler fazia análise com o judeu Sigmund Freud. Depois da *Anchluss*, o maior dos regentes da Ópera Imperial foi denunciado como um compositor degenerado porque semita. E Freud, 82 anos em 6 de maio, um câncer na garganta e cujos livros já vinham sendo queimados, tem o passaporte confiscado e luta para sair de Viena. Enquanto E. W. Emo rodava essa seqüência talvez ele estivesse já no Expresso do Oriente ou exilado na Inglaterra onde chegou na manhã de 6 de junho. Quando do lançamento de *Dreizehn Stühle* Freud interrompera seu trabalho na casa alugada em Londres. A face cortada por uma cirurgia de mais de duas horas para tirar o tumor. Representar o tratamento da neurose de forma cômica na Viena de 38 foi um ataque à psicanálise - essa teoria judia.

As próprias jóias da comédia remetem aos departamentos de desapropriação dos bens dos judeus. Poucos meses após o lançamento de *Dreizehn Stühle*, "o *Reichsbank* começou a investigar a enorme quantidade de moeda estrangeira em mãos da família Wittgenstein. Sob a lei nazista, o *Reichsbank* tinha o poder para exigir que a família lhe entregasse seu

dinheiro.”<sup>268</sup> Wittengenstein não estava em Viena. A anexação finalmente decidira o filósofo da linguagem a entrar para a Universidade de Cambridge em abril e conseguir seu visto na Inglaterra – mais um exilado.

A produtora alemã e a análise textual da adaptação fílmica de *Dvienatsat Stuliev*, combinada aos métodos da história social me levam a afirmar Emo um realizador que fazia cinema alemão, apesar de nascido vienense.

---

268 MONK, Ray. Wittgeinstein: O Dever do Gênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 356-7.



## Carlos Schlieper

E, eu perverso que sou, devo rir-me em especial em face dos tons grunhidos do bombardão – *Rum-rum-rum-beng!* Quem sabe não fico ao mesmo tempo com lágrimas nos olhos, mas o comichão do riso é forte demais.

Thomas Mann<sup>269</sup>

É provável que Carlos Schlieper tenha tido que entrar nas filas para assistir *Dreizehn Stuhle*. Filho de imigrantes alemães ricos, o argentino viveu muito tempo na Europa e podia estar na Alemanha em 1938. Um *globbetrotter*, ele seria um cineasta tardio<sup>270</sup> que contribuiu para mudar radicalmente o cinema argentino nos anos 40. Ao invés dos *tango* filmes ou da temática rural, Carlos Schlieper fez comédias românticas. Nada podia ser mais distante do *costumbrismo* do começo do sonoro de Ferreyra, Moglia Marth e Romero ou dos filmes rurais de Soffici e Hugo Carril.

Como Tim Barbard apontou, a historiografia argentina leu a mudança como decadência que atribuiu à riqueza de Schlieper e seus iguais:

“Film historian Domingo de Núbila cites 1940 as the key date in this transformation. It is significant that he attributes the decline directly to that class origin of a new generation of filmmakers who didn't live in lodging houses, use public transport or wear ordinary clothes - directors who didn't participate in popular life the way filmmakers used to. Informed not by a populist approach of the generation of the 1930's, but by a personalised approach that valued 'artistic innovation' over working within the national tradition, and

---

269 MANN, Thomas. Doutor Fausto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 179.

270 “ No muy joven pero divertido y con plata [...] A los 37 años, Schlieper ya conocia muy bien Europa y Estados Unidos, y no precisamente como bohemio. Era uno de los representantes de esa raza extinguida que se denominaba 'hombres de mundo'.” POSADAS, Abel. Carlos Schlieper: Cine Prohibido Para Mayores. In: WOLF, Sergio. Cine Argentino: la Otra Historia. Buenos Aires: Letra Buena.,1994, p. 12.

linked more to European culture than to Latin American or national culture, these directors transposed the 'civilization vs barbarism' conflict into modern Argentina's most popular and nationalistic culture industry."<sup>271</sup>

Schlieper foi um dos que realizou o sonho de José Sarmiento de uma Argentina europeizada através de fortes ligações com a Alemanha e Hollywood. Eram tempos duros para os realizadores argentinos. Durante as décadas de 30 e 40 os filmes argentinos haviam sido os mais populares na América Latina mas a historiografia instituiu o período 1942-1955 como o declínio da indústria. Em 1942 os Estados Unidos entraram na guerra e o governo argentino insistia em manter a neutralidade. A CIA, preocupada com propaganda a favor do Eixo na Argentina, recomenda um embargo do negativo virgem que é decretado.

Carlos Schlieper rodou *El Sillón y la Grandueza* em 1943, o ano do golpe de Perón. Schlieper encontrava seu caminho: o filme deu lucro e contribuiu para o diretor impor suas *comédias sofisticadas* em 1950, comédias muito especiais, sem os piores defeitos do gênero, ainda segundo a historiografia argentina: preciosismo, isto é, um cinema pouco transparente, marcada valorização da câmera, seus movimentos, angulação, além dos cenários excessivos.<sup>272</sup>

Considerado sutil, ele tinha o tempo para comédia e seus filmes são rápidos e leves. As comédias de Schlieper são admitidas como tendo "[...]

---

271 BARNARD, Tim. Popular Cinema and Populist Politics. In: Argentine Cinema. Toronto: Nightwood, 1986, p. 44.

272 "Mugica y Carlos Schiepper no hacen ni el cine realista ni el preciosista que, demasiado preocupado por el ángulo y la decoración, se olvidó del contenido." Depoimento de Raymundo Calcagno "CALKI". Apud CALISTRO, Mariano, CETRÁNGULO, Oscar, ESPAÑA, Claudio, INSAUNRRALDE, Andrés e LANDINI, Carlos. Reportaje al Cine Argentino: Los Pioneros del Sonoro. Buenos Ayres: America Norildis, 1978, p.378.

visión sonriente del amor, agilidad, complicaciones, chicas bonitas y esmerada ambientación”.<sup>273</sup> Foi Abel Posadas quem filiou Schlieper:

“[...] la comedia de Schlieper es única en nuestro cine y que se busca un nombre para asociarlo, no existe otro que el de Ernest Lubitsch. [...] El conocia toda la filmografía de Ernest Lubitsch, a quien consideraba su maestro.”<sup>274</sup>

Será tal filiação que nos fará afirmar Carlos Schlieper, um *cinasta alemão*.

Em 1923, Ernest Lubitsch – um ator menor da companhia de Max Reinhardt – e Cecil B. DeMille iniciam em Hollywood o que mais tarde viria a ser uma nova comédia marcada pela tradição irônica – *Continental* – em que ele já era e viria definitivamente a se afirmar o grande mestre. Os filmes de Lubitsch eram conhecidos por seus *maravilhosos* cenários. Schlieper jogou tudo em ser um diretor sofisticado – um Lubitsch menor. Mas acabou meio esquecido. Em 1972, Nélide Romero, esposa de Schlieper, reclamou que ele foi sempre esquecido, *olvidado*.<sup>275</sup> Abel Posadas, de uma nova geração de críticos argentinos, apontou para esse esquecimento e discute o diretor Schlieper.

Domingo de Nubila havia confirmado que *El Sillón y la Granduqueza* fora um filme de grande sucesso, que havia possibilitado as comédias

---

273 NUBILA, Domingo de. História del Cine Argentino. Buenos Aires: Cruz de Malta, s/d, v.1, p.170.

274 POSADAS, Abel. Op. Cit. p.11-3.

275 “En su época, las películas de Schlieper daban dinero, pero los críticos jamás dejaron de mostrar su absoluto desinterés.” ROMERO, Nélide. Apud POSADAS, Abel. Carlos Schlieper: Cine Prohibido Para Mayores. In: WOLF, Sergio. Cine Argentino: la Otra Historia. Buenos Aires: Letra Buena., p. 11.

brancas da década de 1930<sup>276</sup>. A crítica cinematográfica de esquerda chamou os filmes de estúdio italianos da época de Mussolini *telefones brancos*. Tais comédias foram chamadas *brancas* em todo o mundo e criticadas como típico cinema escapista, longe do real que seria buscado mais tarde pelo neo-realismo. Eram chamadas *telefones brancos* numa alusão ao cenário sofisticado e seu compulsório telefone branco em oposição ao domínio do real, dos telefones pretos comuns na Itália de então.<sup>277</sup> A cuidadosa construção de uma equanimidade do mundo Latino com relação ao mundo desenvolvido do Norte proibia qualquer representação menos adequada.

As *comedias blancas* argentinas removiam todo conteúdo indesejado que não se adequasse a esse mundo branco. A mais apontada ruptura praticada pelo gênero foi um novo uso dos pronomes de tratamento nos diálogos. Nas comédias do final da década de trinta o pronome tipicamente Argentino para a segunda pessoa *vos* foi transformado no informal *tú*, comum às demais comunidades de fala hispânica. A historiografia estabeleceu a mudança como uma tentativa deliberada de desnacionalização do cinema.<sup>278</sup> A crítica de cinema argentina incluiu *El Sillon y la Granduquesa* de Carlos Schlieper entre as comédias chamadas *blancas*, por associação com tais filmes italianos.

Existia uma tradução de *Dvienatsat Stuliev*<sup>279</sup> e o filme de Carlos Schlieper poderia ter sido adaptado dele: não foi. *El Sillon y la Granduquesa* é principalmente uma recriação do filme alemão *Dreizehn Stühle*. A comédia

---

276 NUBILA, Domingo de. Op. Cit. p.18.

277 “[...] la comédie brillante est un des ressorts les plus sûrs, un cinéma de l’irréel que l’on a qualifié, un peu par dérision, le cinéma des ‘téléphones blancs’, référence allusive à la sophistication qui régnait dans les décors et qui introduisait le téléphone blanc comme objet de raffinement et de distinction dans l’univers ‘terre à terre’ du téléphone noir.” GILI, Jean. La Comédie Italienne. Paris: Henry Veyrier, 1983, p. 44.

278 BARNARD, Tim. Op. Cit.. p.47. e MAHIEU, José Agustin. Breve História del Cine Argentino. Buenos Aires: Ed.Universitaria de Buenos Aires, 1966, p. 31.

279 Hugo Ulive, o co-roteirista de Gutierrez-Alea em Las Doce Sillas afirmou: “[...] trabé contacto con la novela original, en una vieja edición de La Rosa de los Vientos, la colección argentina que, alrededor del año 40 [...]”. ULIVE, Hugo. 2 historias de las 12 sillas. In: ALEA, Tomas Gutierrez e ULIVE, Ugo. Las 12 Sillas. Habana: ICAIC, 1963, p.15.

argentina copia as principais intervenções dos roteiristas E. W. Emo e Per Schwenzen na trama soviética.

O roteiro de *El Sillon y la Granduquesa* é atribuído nos créditos do filme e pela historiografia a Alejandro Verbitzky e Emilio Villalba Welsh.<sup>280</sup> Schlieper parece ter sempre reclamado dos roteiros argentinos para comédias, inferiores àqueles para melodramas. Abel Posadas<sup>281</sup> considera os roteiros de Villalba Welsh e Verbitsky abaixo da direção de Schlieper que por isso recorrerria à literatura estrangeira para o fornecimento de tramas mais elaboradas. Apesar de recriar *Dreizehn Stühle*, *El Sillón y la Granduquesa* também remete à novela de Ilf e Petrov.

Se Verbitzky era russo ou de família russa como o nome pode indicar ele poderia conhecer a novela de Ilf e Petrov. Alguém naquela equipe leu *Dvianatsat Stuliev*: O herdeiro de *El Sillon y la Granduquesa* é um aristocrata russo como o Vorononiov da sátira soviética. A personagem do filme, como o Vorononiov do texto, está acomodado com sua situação de exilado na Argentina. É a notícia das jóias que também despertará nele as mesmas esperanças irrealizáveis dos russos brancos exilados que povoavam os cafés da Paris da época.

*El Sillón y la Granduquesa* explora a fascinação americana com reinos e nobreza que contribuiu para o sucesso das primeiras operetas filmadas por Lubitsch. A decaída nobreza da comédia argentina de Schlieper, diferentemente da aristocracia da obra do mestre, não está no poder. O Granduque Orloff remete menos à sedução czarista que ao assassinato da

---

280 [...]film de enredos humorísticos hábilmente combinados por Alejandro Verbitzki y Emilio Villalba Welsh[...]" NUBILA, Domingo de. Op. Cit. p.18.

281 "Villalba Welsh e Verbitsky producian un guión de acuerdo con lo solicitado, pero jamás dicho libro se encontraba a la altura de la dirección. Schlieper advirtió que tenía que recurrir a la adaptación de libros extranjeros para poder expresarse como quería. [...] De acuerdo con [...] Néida Romero, Schlieper se ponía en contacto de inmediato con guionistas pero no encontraba en el país quién pudiera satisfacerlo. Según él, sobraban los dramas y melodramas, pero no había guiones para comedia, al menos para la comedia que él quería hacer." POSADAS, Abel. Op. Cit. p. 21-2.

família imperial e à lenda da princesa Anastácia, então presentes no imaginário capitalista. A busca cômica das jóias trocou de lado e o filme é contra a ditadura do proletariado soviética.

O Granduque Orloff não foi a única operação radical na adaptação da novela soviética. O prólogo de *El Sillon y la Granduquesa* abre o filme na Rússia, em 1917, com uma velha empregada que esconde jóias numa cadeira. O quarto é então invadido por revolucionários. Os poucos planos negam mais uma vez *Dvienatsat Stuliev*.

A sequência curta e rápida não é um *flash-back*. *El Sillón y la Granduquesa* é o único filme a representar o violento momento de origem, a Revolução Russa, e o diretor Schlieper não está do lado dos soviéticos. Guerreiros armados que irrompem em um quarto fechado e ocupado apenas por uma mulher idosa não é geralmente a melhor das situações para despertar a empatia do espectador. Não importa por qual causa eles lutem – são imagens e durante toda a sequência o espectador não ouvirá palavra. O verbal não estará presente para contrabalançar sua força. A rápida cena não dá tempo de ver.

A edição nervosa, os planos curtos, a fumaça dos tiros e bombas – a trilha sonora dos ruídos – constroem apenas o sentido de uma violência espetacular. Schlieper seguia seu mestre: é a mesma “*let-them-eat-cake Lubitsch sensibility*”<sup>282</sup> encontrada em *Ninotchka*, filme de Lubitsch de 1939. No filme Greta Garbo é a soviética que se rende aos prazeres capitalistas. *Ninotchka* foi uma comédia *screwball* de muito sucesso que aliou liberação romântica com superioridade capitalista. *Ninotchka* era uma militante do Partido mandada a Paris para supervisionar a venda das jóias da coroa russa. Ela se apaixona pelo amante da Granduquesa Swana. Pode-se abordar *El*

---

282 HARVEY, James. *Romantic Comedy In Hollywood: from Lubisch to Sturges*. New York: Knopf, 1987, p. 383.

*Sillón y la Granduquesa* como um jogo paródico com as personagens de Lubitsch.

A intertextualidade paródica de *El Sillón y la Granduquesa* contribuiu para inverter as representações da URSS de *Dvianatsat Stuliev*. O Granduque Orloff de *El Sillon y la Granduquesa* desenha uma imagem positiva da nobreza tsarista. O nobre russo refugiado na Buenos Aires dos anos 40 é um *coiffeur pour dames* muito galante. Como Felix Rabe do filme alemão *Dreizehn Stühle*, o granduque, o herdeiro de *El Sillon y la Granduquesa*, ganha seu pão em Buenos Ayres cuidando de cabelos. Em *El Sillon y la Granduquesa*, *entretanto*, o Granduque Orloff cuida apenas das cabeças das portenhas ricas e aponta para a crescente especialização e complexidade do mercado da moda feminina. A pequena variação na personagem remete a outra personagem de Lubitsch. Em 1933 Ernest Lubitsch lançou *Sócios do amor*. O protagonista dessa comédia romântica, um cabelereiro, é um nobre disfarçado.

O Granduque Vladimir Vladimirovitch Orloff decididamente aponta para um jogo paródico que é próprio da comédia e compõe o final de *Sócios do amor*, como mostrou Gerald Mast,

"[...] the film's final sequence in which Jeanette MacDonald goes to the theater to see a schmaltzy operetta (a play within a film, or rather an operetta within an operetta) about a barber who falls in love with a noblewoman is a pure marvel. First, the operetta on stage perfectly mirrors the plot of the film itself (Jack Buchanan, who is really a nobleman, poses as Jeanette's barber and falls in love with her) and actually serves to parody operettas. [...] But, in so doing, he is also parodying his own film, which uses an identical plot, the same revelation that the barber is really of bluest blood, and the same motivations for the two central lovers."<sup>283</sup>

---

283 MAST, Gerald. *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1979, p.221.

Em *El Sillon y la Granduquesa* as relações entre a dupla de aventureiros de *Dvienatsat Stuliev* também se alteraram significativamente. Schlieper - ou Villalba Welsh e Verbitsky ou os três - criaram a situação de as jóias serem escondidas por uma criada e recriaram o Ostap Bender de *Dvienatsat Stuliev* como seu filho, àquele a quem será revelado o segredo. É ele que procura e segue pra Buenos Aires atrás das cadeiras. É ele que conta ao herdeiro Vorononiov-Orloff sobre as jóias porque necessita de ajuda e dinheiro o ex-granduque vive na cidade, pode ajudar. Vorononiov-Orloff é o intrigante, o mais esperto e mais experiente que o filho da velha serva da família.<sup>284</sup>

Mas em *El Sillon y la Granduquesa* a protagonista é uma mulher. Os primeiros filmes de Carlos Schlieper pareceram tão promissores e o provaram tamanho diretor de ator<sup>285</sup> que a E.F.A. colocou Olinda Bozán no elenco de *El Sillon y la Granduquesa*. Olinda Bozán foi uma artista de circo que se transformou em famosa atriz do teatro de revista de Buenos Aires. Desde o começo da década de 30 ela era a favorita dos filmes de revista argentinos, a princípio filmes feitos a partir de peças de revista, depois criados no gênero – e como parece típico pelo menos nas cinematografias da América Latina, os filmes sendo rodados às 2 da manhã, depois da sessão do teatro.

Olinda era a mais famosa atriz cômica argentina. Ela estreou a maioria das peças e a imprensa a chamava de “o ator cômico Olinda Bozán”<sup>286</sup> ao invés de atriz. O título, que implora por ensaios feministas, pretendia ser lido como asserção da indiscutível proeminência de Olinda.

---

284 Com essa operação *El Sillon y la Granduquesa* parece mais soviético do que Ilf e Petrov o foram.

285 “El hecho de que a Schlieper le fuera tan fácil dirigir a figuras anódinas le ganó el respecto de EFA y, en 1943 realizó [...] *El Sillón y la Granduqueza*. “

POSADAS, Abel. Op. Cit.p. 15.

286 SANDRINI, Luis. Apud CALISTRO, Mariano; CETRÁNGULO, Oscar; ESPAÑA, Claudio; INSAUNRRALDE, Andrés e LANDINI, Carlos. Op. Cit. p.15.



Schlieper dirigiu Olinda Bozán numa comédia anarquista, a argentina *comedia disparatada*,<sup>287</sup> *vaudevillesca*: Carlos Schlieper não lembra mais Lubitsch. Nada menos sensual que uma comédia anarquista, nada de heróis ou heroínas submetidos a seus instintos e consequentes destinos, nenhuma infidelidade e nenhuma farsa mal-comportada do teatro de *boulevard* europeu dos anos 30. *El Sillon y la Granduquesa* é uma *comedia de salón*.<sup>288</sup>

*El Sillon y la Granduquesa* ignora as preocupações sociais de *Dvienatsat Stuliev* e expande a supressão de conteúdos indesejáveis de *Dreizehn Stühle*. Existem apenas quatro cadeiras no filme e a ação é limitada a cenários da alta sociedade, *blancos*: *ballet*, museu ou a mansão de Olinda Bozán com a escada obrigatória.

O filho da serva encontra a cadeira como elemento do cenário de um espetáculo russo de *ballet*. Nada pode ser mais distante da discussão Meyerhold vs. *vaudeville* da novela soviética *Dvienatsat Stuliev*, em *El Sillon y la Granduquesa* arte russa é o *ballet* clássico czarista.

A cadeira é comprada num leilão pela personagem de Olinda Bozán, a milionária em busca de refinamento aristocrático. Podem-se fazer associações históricas plausíveis à compra.

Investigando-se o imaginário *porteño* referente à Olinda Bozán, a intertextualidade fílmica se imporá. Em 1942 ela criou com sucesso<sup>289</sup> uma milionária cômica em *La Casa de los Millones*, um filme de Bayón Herrera, e ficou associada à personagem da *nouveau riche*. Tanto em *El Sillon y la Granduquesa* como em *La Casa de los Millones* a estratégia cômica, como nos filmes da Warner Brothers segundo James Harvey, era negar “class” e *nouveau riches* à sua busca: as personagens “are always talking about having

---

287 POSADAS, Abel. Op. Cit. p. 14-5.

288 MAHIEU, José Agustín. Op. Cit., p. 31.

289 NUBILA, Domingo de. Op. Cit. p.209.

it or getting it. The kind of talk which is, of course, nearly always a joke against it – against elegance, sophistication, ‘culture’, etc.”<sup>290</sup>

Abel Posadas propôs uma leitura alegórica dessa Olinda Bozán milionária de Schlieper.<sup>291</sup> Consciente dos perigos da abordagem ele disse: “Estamos contra la interpretación o explicación, pero ocurre que los seres que poblaram alguna vez las comedias de Schlieper operaban según el *modus vivendi* de los nuevos ricos de la Confederación General Económica, grupo que el peronismo contrapuso a la vieja Unión Industrial Argentina.”<sup>292</sup>

Uma outra possibilidade é associar e – não obrigatoriamente reduzir – a caricatura da milionária a uma tendência geral estabelecida por Hollywood. A personagem de Olinda Bozán é uma mulher livre, solteira e rica. Nos anos 30 foram incontáveis as comédias sonoras com cenários maravilhosos, comédias que eram “a fantasy of upper-class freedom”.<sup>293</sup>

A comediante Olinda Bozán não interpreta o papel com pretensões naturalistas. Como qualquer *clown* sua performance é excêntrica e heterogênea. Ela se utiliza de estilos de atuação contrastantes e se exhibe em performances absolutamente não-motivadas.<sup>294</sup> É essa sua interpretação o que mais contribuiu para a afirmação da fantasia e dessa liberdade dos ricos em *El Sillon y la Granduquesa*.

A performance de Olinda Bozán excede qualquer necessidade da trama na coreografia de *Orchi Tchornya*. A ação do filme não oferece justificativa para sua paródia de dança russa: Schlieper apenas incluiu um

---

290 HARVEY, James. Op. Cit. p. 84.

291 “Me parece [...] que se identificaba com ellos. Schlieper había conocido bastantes nobles arruinados en Europa, muchos industriales prósperos. Y siempre se había sorprendido ante la actitud de la clase argentina, que prefería parecer-se a los nobles decadentes y no a los comerciantes com plata.” ROMERO, Nélida. Apud POSADAS, Abel. Carlos Schlieper: Cine Prohibido Para Mayores. In: WOLF, Sergio. Op. Cit. p. 18.

292 POSADAS, Abel. Op. Cit. p. 7.

293 HARVEY, James. Op. Cit. p. 76.

294 JENKINS, Henry. Op. Cit. p.130-1.

número musical em seu filme. Como estabeleceu Alain Masson: "L'apprêt spectaculaire et le procédé frivole ne son pas des concessions d'un film à la règle, mais la substance même des films musicaux."<sup>295</sup>

Como ele magnificamente comparou, as personagens dos musicais não cantam e dançam porque são cantores ou dançarinos, mas obrigadas pelas leis do gênero, assim como os pastores das pastorais não fazem da guarda dos carneiros um trabalho de verdade.<sup>296</sup> Olinda Bozán canta a liberdade e a espontaneidade quando dança e exhibe a "[...] disponibilité de l'espace, une liberté du corps et un relâchement des impératifs de la vraisemblance"<sup>297</sup> característicos do gênero. A dança é provocada pelo flagrante que Olinda Bozán dá nos russos, ajoelhados ao lado da cadeira. Procede-se então à imitação falhada do que se considera no ocidente, uma dança russa - acrobática, o dançarino de joelhos, braços cruzados no peito - à qual Bozán se une. Nos anos 30 e 40 o poder stalinista incentivou uma arte folclórica que pasteurizava a diferença étnica das repúblicas e representava o povo. A personagem do Granduque Orloff ao entrar no jantar em sua honra e ouvir pela primeira vez tocarem *Orchi Tchornya* expressa desagrado com essa onipresente representação folclórica da União das Repúblicas Soviéticas Socialistas.

No número musical, Schlieper citava novamente seu mestre. *Orchi Tchornya* é a canção tocada pelas caixas para cigarros no filme de Lubitsch *A Loja da Esquina*, lançado em 1940.

*El Sillon y la Granduquesa* é uma comédia romântica – outra negação fundamental dos propósitos satíricos de *Dvienatsat Stuliev*. Existem não apenas uma, mas duas tramas românticas na adaptação argentina. Elas defendem o compromisso e a integração com a sociedade no esperado duplo

---

295 MASSON, Alain. Comédie musicale. Paris: Éditions Stock. 1981. p.19.

296 MASSON, Alain. Op. Cit. p.13.

297 MASSON, Alain. Op. Cit. p.19.

casamento que marca a resolução do filme. Olinda Bozán e seu Granduque são a dupla cômica e parodiam o jovem par romântico constituído pelo filho da serva e comparsa de Orloff com a sobrinha de Olinda Bozán. Os mais maduros Olinda Bozán e seu Granduque Vladimir Vladimirovitch Orloff representam uma visão do romance mais farsesca e cínica.

Orloff e Olinda Bozán são também um casal muito Lubitschiano. Eles não se desculpam por casamentos por dinheiro – ou por cadeiras. No filme de Lubitsch *Ladrão de Alcova*, o homem casa por dinheiro, a mulher sabe e não se importa. Mas, no filme de Schlieper, Olinda Bozán se incomoda com o fato. Ao saber que o noivo casou para ter acesso à cadeira, numa medida desesperada, ela recorre ao melodrama. O melodrama e a comédia romântica são gêneros típicos das narrações da vida e do desespero feminino. A eloqüente confrontação da virtuosa Olinda e do perverso Orloff submete o último de acordo com as regras do gênero. O vilão é redimido e confessa sua culpa e amor. Nada mais distante de *Ladrão de Alcova*, de Ernst Lubitsch, onde depois do casamento o ladrão também se apaixona pela noiva rica mas no final da comédia ele foge com sua bolsa.

Dentre as possibilidades que a opção de Schlieper pelo melodrama oferece ao historiador duas me estimulam mais. Uma seria a afirmação do gênero de *boulevard*, a tradição *continental* como é chamada por ingleses e americanos, ou européia, como mais pragmático que o melodrama, favorito na América Latina.

A outra é a tentação alegórica para qualquer historiador de ler não apenas a personagem de Olinda Bozán como a burguesia argentina ‘flor de ceibo’ mas também abordar o final da comédia de Schlieper, a conquista do noivo, a vitória sobre seu granduque, como vitória sobre a aristocracia européia.

A rendição do Granduque Orloff ao amor praticamente encerra *El Sillón y la Granduquesa*. Depois de resolver melodramaticamente a trama

romântica, Schlieper volta à intriga de aventuras e segue *Dreizehn Stühle*, mas a narrativa perde força e as seqüências mais parecem um epílogo.

Após se verificar que a cadeira comprada pela milionária argentina não continha as jóias, a busca se dirige às demais cadeiras vendidas separadamente e a última é localizada na capela de um orfanato. *El Sillon y la Granduquesa* termina com o casal chorando as jóias que já haviam sido encontradas no orfanato: o Padre Teodoro venceu de novo. Mas Olinda Bozán é uma mulher muito rica e os quatro terão uma vida bastante confortável. Assim, o Granduque Vladmir Vladimirovitch Orloff não abre – como Felix Habe de *Dreizehn Stühle* abriu – nenhum grande salão de cabelereiro. Segundo *El Sillon y la Granduquesa* na Argentina o que resolve a falta é o amor.<sup>298</sup>

O prólogo de *El Sillon y la Granduquesa* – a seqüência histórica da Revolução Russa – lembra outra comédia de Schlieper, *Papá Tiene Nobia*. No filme, também existe uma seqüência cuidada e eloqüente – o violento espetáculo de uma tempestade. A eficácia hollywoodiana e a produção são semelhantes às dos planos históricos de *El Sillon y la Granduquesa*, aqueles da Revolução Russa. Como o historiador pode problematizar o esforço de produção e a ousadia de realização desses planos, que sobressaem na textura visual dos filmes e tendem a ser auto-evidentes para a crítica cinematográfica?

As cenas superproduzidas das comédias de Schlieper não são farsescas e os atores atuam com uma performance realista. Eles seguem as regras clássicas de representação mas se verifica um excesso, uma ênfase expressionista, que são melodramáticos. Na filmagem das cenas são

---

<sup>298</sup> A personagem de Olinda Bozán se apieda do marido, que perdeu suas jóias. Ele, seguindo a convenção romântica, responde que elas não tinham tanta importância quanto ela, a esposa descoberta durante as aventuras. A fala, característico dos diálogos das comédias de Schlieper, é curta e feliz: “Mi tesoro soy vos.” O pronome desmente a tradição historiográfica que centrava no tratamento a falta de *argentinidad* das comédias da década.

utilizados efeitos, que potencializam a carga retórica e nos levam a uma leitura metafórica.

Uma das vertentes do pensamento sobre recursos técnicos no cinema tende a subordiná-los a necessidades narrativas do paradigma hollywoodiano. Carlos Schlieper é apontado como o primeiro a usar *overlap* em filmes argentinos, por exemplo. *Overlap* é a técnica de se sobrepor uma fala à outra, o que garante velocidade ao diálogo. Jorge Miguel Couselo disse que Schlieper necessitava do *overlap* porque “el diálogo [es] su juego”.<sup>299</sup> Segundo essa tradição, por que Carlos Schlieper - e os demais roteiristas de *El Sillon y la Granduquesa* - escolheram determinadas cenas e as narraram com empenho e recursos superiores àqueles empregados nas demais?

Um dos mais lembrados filmes do cineasta argentino foi *La Dama Duende*, um filme histórico com produção cuidada. O esforço despendido no prólogo melodramático de época de *El Sillon y la Granduquesa* também pode ser associado a essa mesma convenção do filme histórico. Ou à convenção do melodrama.

Em 1943 revoluções e revolucionários eram temas melodramáticos na Argentina, mais próximos que as batalhas da Grande Guerra no outro continente. *El Sillon y la Granduquesa* - um filme da EFA inspirado por um filme da Terra - foi lançado em 28 de julho imediatamente após o golpe militar de 4 de junho - esse sim um filme muito visto na região sul do continente.

A Argentina mantinha sua neutralidade na Grande Guerra e grupos nazistas - com forte influência no exército - editavam jornais de propaganda. Tais setores, chefiados pelo Ministro, no dia 4 colocaram tropas nas ruas de Buenos Aires e o presidente renunciou.

---

299 COUSELO, Jorge Miguel. Carlos Schlieper, un director impar en la comedia brillante. La opinion. Buenos Aires: Jun 19, 1977, p. 17.

Durante o rápido prólogo de *El Sillon y la Granduquesa* e sua Revolução Russa, uma ação complicará a trama de *Dvienatsat Stuliev*. Quando os revolucionários invadem a sala do palácio, um tiro arranca um detalhe em arabesco da moldura do encosto da cadeira onde as jóias foram escondidas. Mais tarde, em Buenos Aires, os dois aventureiros não encontram a marca quando procuram pela cadeira. Todos os detalhes haviam sido tirados das molduras. Ninguém mais sabe qual é a cadeira certa. A dúvida pode ser abordada como alegoria da conjuntura política argentina. Em 1943 ninguém sabia que lado o país iria tomar na guerra, não haviam sinais claros na política ou nas cadeiras do filme.

*El Sillon y la Granduquesa* sublinha esse jogo de certo e errado e nesse ponto é fiel à novela russa. Não são só os aventureiros, todo mundo mente em meio a mentiras de amor e falsas luas-de-mel: o mágico, até o doador da cadeira ao museu de Córdoba, que garante ter a cadeira pertencido ao czar. Era muito difícil saber qual era a cadeira certa ou o lado certo na Argentina de então.

## Francisco Eichhorn

Assentados, mais fundo que sentados  
eles sentam nas supercadeiras  
cadeiras com patas, mais que pernas e de pau d'arco,  
um que não mancheja.  
João Cabral de Mello Neto<sup>300</sup>

Franz Eichhorn deve ter escapado das filas para ver *Dreizehn Stuhle* em 1938. Ele provavelmente foi convidado para uma sessão privada. Franz era um cineasta da UFA e à época produzia o filme *Kauntschuk (Borracha)* de Julius von Borsody, responsável pelos cenários de *Dreizehn Stuhle*. *Kauntschuk*, rodado na floresta amazônica, parece ter causado impacto em 1938-1939. *Borracha* era um filme de aventuras, o gênero predileto de Eichhorn para recriar a mítica diferença da América do Sul e sua irredutível alteridade.

Franz Eichhorn e seu irmão Edgar nasceram em Ansbach. Em 1929 eles tinham acabado de se formar quando a prima Ruth casou com um escritor viajante, Arthur Heye. O casal estava viajando para a Amazônia e convidou o jovem advogado Franz e seu irmão – que acabara o curso de medicina – para se juntarem a eles na aventura. Heye compunha a equipe do documentarista da UFA, Brückner, que havia feito o conhecido filme da UFA, *Urwelt im Urwald*. Brückner pretendia fazer outros dois documentários nos pequenos países do Amazonas e seu delta. Um dos filmes seria dedicado aos animais e o outro, aos índios.

Brückner morreu quando eles estavam na floresta. Os jovens Eichhorn assumiram o documentário: Franz dirigiu e Edgard fotografou. De volta à

---

300 MELO NETO, João Cabral de. Duas Fases do Jantar dos Comendadores. In: Antologia poética. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 36.



Alemanha, eles terminaram o filme e se tornaram documentaristas da UFA. E os irmãos nunca mais se livraram da paixão pela floresta.

Em 1957, Francisco Eichhorn – no Brasil o alemão Franz rapidamente se tornou Francisco – lembrou o sucesso de *Dreizehn Stühle* e filmou uma recriação da comédia de 1938, *As Treze Cadeiras*. Francisco Eichhorn e o roteirista Cajado Filho, um dos melhores da produtora Atlântida, assistiam uma cópia 16mm de enquanto escreviam o roteiro.<sup>301</sup> O filme é a mais fiel recriação da comédia alemã.

*As Treze Cadeiras* criou uma personagem que talvez seja sua maior contribuição às versões fílmicas da sátira soviética. Na adaptação brasileira, como na comédia alemã, o herdeiro se encanta por uma mulher livre e que vive a noite. Mas Franz Eichhorne e Cajado Filho conceberam Ivone como a comparsa do herói, uma amiga fiel e tutora, a vedete que Renata Fronzi criou com sua integridade habitual.

Ainda que recriação fiel, *As Treze Cadeiras*, porém, não termina como *Dreizehn Stuhle*. No final da comédia, o barbeiro brasileiro não fica rico. Não há loções capilares mágicas nem reconhecimento. Pobre, desacreditado por sua *partner*, Bonifácio é o único a conhecer a verdade. E ele fica, maltrapilho, sozinho e anônimo, na porta da igreja ouvindo o coral dos órfãos que agradece o benfeitor que lhes enviou a cadeira com um milhão de cruzeiros.

*As treze cadeiras* é considerada uma típica comédia fílmica do Rio de Janeiro de meados do século passado, uma *chanchada*. O elenco tem dois grandes comediantes do gênero, Oscarito e Ze Trindade. Oscarito foi um palhaço lírico de inexcedível expressão corporal – talvez o maior cômico brasileiro – e Zé Trindade era um ator que fazia um tipo sádico, sexualizado, e

---

301 Sanin Cherques. Entrevista à autora. Rio de Janeiro: Janeiro, 1990.

centrava sua performance no trabalho vocal, conforme estabeleceu Sergio Augusto.<sup>302</sup> Ambos garantem a farsa em *As treze cadeiras*.

Se a farsa caracteriza as chamadas comédias cariocas e liga assim o longa de Eichhorn àquele gênero, o final melodramático de *As treze cadeiras* não era comum nas *chanchadas*. O plano médio de Oscarito imóvel e calado é enfatizado com música e outros elementos não verbais, como é a praxe na estética expressionista do melodrama. Os recursos melodramáticos, vistos como gratuidade e exagero de um ponto de vista naturalista, fazem o final espetacular sobressair visualmente no conjunto do filme, de forma que, "[...] the struggle of moral entities is visible to the spectator."<sup>303</sup>

Nos anos 70 o pioneiro Peter Brooks afirmou o desqualificado melodrama, como um modo de imaginar e representar.<sup>304</sup> O melodrama tornou-se um campo histórico, entrou na academia e, graças a Thomas Elsaesser, logo se estabeleceu como o conceito indispensável para se discutir os filmes de Hollywood das décadas de 40 e 50.

O melodrama seria a dramaturgia da virtude caluniada e seu posterior reconhecimento. Muito do melodrama de Chaplin<sup>305</sup> se apoia no reconhecimento melodramático como Gerald Mast apontou na cena do reconhecimento d' *O Vagabundo*.<sup>306</sup>

A edição do final de *As treze cadeiras* faz a personagem de Oscarito, Bonifácio, em pé, parado e mudo, parecer em profunda reflexão. Como Stephen Bann afirmou sobre o retrato de Napoleão, de Paul Delaroche,

---

302 AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo é um Pandeiro: A Chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 187-8.

303 BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven/ London: Yale University Press. 1995, p. 28.

304 BROOKS, Peter. *Op. Cit.*, p. vii.

305 Oscarito foi "Frequentemente comparado a Chaplin, Totó e Cantinflas[...]". VIEIRA, João Luiz. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luis Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2001, p. 408.

306 MAST, Gerald. *Op. Cit.* p. 81.

Oscarito é apresentado como um herói romântico: "As a Romantic rather than a classical hero, he is portrayed not in action but in the expanded moment of self-consciousness that follows and reflects upon action."<sup>307</sup>

Francisco Eichhorn usou a fusão - outro recurso do cinema melodramático no final de sua comédia. Gerald Mast descreveu o uso da fusão em *Carlitos*, o paradigma da comédia silenciosa do final de *As Treze Cadeiras*: "As Charlie lies dead on the doorstep, he is shaken awake by the real cop – as in *Sunnyside*, a brilliant use of dissolve with perfect matching."<sup>308</sup>

O cinema alemão contribuiu tecnicamente para a atividade brasileira. A forte indústria alemã desenvolveu a película *Agfacolor* em 1935 e a pesquisa na área do equipamento fotográfico – ligada à guerra – compartilhava da mesma e quase folclórica superioridade técnica alemã.

Quando Franz Eichhorn chegou ao Brasil os realizadores queriam comprar o equipamento da UFA com que ele fugiu.<sup>309</sup> Seu *transfocator*, a primeira *zoom* que parece ter chegado ao Brasil, se transformou em lenda e por anos foi exibido no Museu do Cinema. Sanin Cherques, assistente de direção de *As Treze Cadeiras*, dizia que existiam dois desses protótipos "nazistas" das lentes *zoom* e que o outro se perdeu no campo de batalha. Francisco usou o *transfocator* no final da comédia.<sup>310</sup> O *transfocator* amplia o melodrama e a performance do cômico silencioso Oscarito como vítima. A vitimização é operação básica do melodrama. Peter Brooks citou a metáfora que a secretária de Henry James usou para falar da visão do mundo que possuía o melodramático autor:

---

307 BANN, Stephen. Paul Delaroche: History Painted. London: Reaktion Books, 1997, p.253.

308 MAST, Gerald. Op. Cit. p. 94.

309 In 1962 Franz Eichhorn abandonou a produção de cinema e passou a vender equipamento Arriflex no Brasil.

310 Sanin Cherques. Entrevista à autora. Rio de Janeiro, 1990.

“When he walked out of the refuge of his study into the world and looked about him, he saw a place to torment, where creatures of prey perpetually thrust their claws into the quivering flesh of the doomed, defenseless children of light [...]”.<sup>311</sup>

Francisco Eichhorn parece ter visto o Brasil como um lugar povoado por predadores à espera de suas vítimas, um caudoloso rio cheio de piranhas. A piranha, peixe brasileiro de água-doce extremamente voraz, parece ter catalizado as fantasias de castração de Eichhorn. A piranha é uma presença pervasiva em seus filmes e sua arte.

Francisco Eichhorn desenhava e pintava e o irmão era fotógrafo. Francisco costumava fazer capas para revistas alemãs, muitas vezes com as fotos de Edgar.<sup>312</sup> Na coleção Lilian Nygaard existem revistas alemãs como *An der quelle des Amazonas*. Eichhorn com seu amigo Bayer editaram revistas, uma das mais fortes visualmente é: *Piranhas: Die Kanniballen des Amazonas*.<sup>313</sup> Entre 1935 e 1937 os irmãos foram várias vezes à Amazônia e filmaram a terrível *piranha* sob a água, imersos dentro de um aparato de madeira construído sob suas ordens. O *exposée* foi comprado pela UFA.<sup>314</sup>

Eichhorn via a floresta através das lentes do *inferno verde*. Em 1799 Humboldt dissera, “Sólo aqui, en la Guayana, en esta parte tropical de Sudamérica, es auténticamente verde el mundo.”<sup>315</sup> O verde da vegetação exuberante, dessa geografia do caos primordial, aos olhos da “grande

---

311 BROOKS, Peter. Op. Cit. p. 5

312 Entrevista de Sanin Cherques à autora. Rio de Janeiro, 1990.

313 HEFT 18 50 Dpf Gütersloh, 1952, Gesamtherstellung Mohn & Co.

314 “Köpfe der Filmwirtschaft”. Recorte de jornal alemão. S/veículo, s/local; s/d, p. 21. Coleção de Lilian Nygaard.

315 “[...] Carta a su hermano, de Cumaná, 16 de julio de 1799, y a Willdenow, de la Habana, 21 de febrero de 1801, en Bruhns, vol. I, pp. 319 y 343. APUD GERBI, Antonello. La disputa

maioria do colonizador a cor verde significava perigo” nas palavras de Luciana de Lima Martins.<sup>316</sup> Filmes de Franz Eichhorn narram esse inferno verde<sup>317</sup> com sua beleza primitiva, bichos estranhos, selvagens ameaçadores. Eichhorn não romantizou a floresta que representou sempre como hostil, perigosa. Em 1963 ele rodou *Manaus, Glória de uma Época*, cuja trama narrava os perigos de uma mulher branca procurando pelo pai, um etnólogo perdido numa expedição no *Green Hell*.<sup>318</sup>

*Manaus: Glória de uma Época*, é um filme histórico sobre a belle-époque na Amazônia. Segundo Sanin Cherques, *Manaus* foi um dos filmes dos irmãos Eichhorn de grande bilheteria na Alemanha, um filme de aventuras na floresta, sobre extração da borracha e piranhas.<sup>319</sup> No Brasil apenas existem fragmentos do filme mas no acervo da Atlântida existe um tratamento do roteiro de *Manaus ou O Napoleão Verde*. A floresta amazônica é ali descrita em linguagem documental que se combina à narração das aventuras para representar o perigo. São jacarés enormes, índios caçadores de cabeças e as onipresentes piranhas do *inferno verde*.

O prussiano Alexander von Humboldt anexou idealmente os trópicos num mesmo *Cosmos*, título de uma obra daquele humanista. Franz Eichhorn e sua obra pertencem à tradição dos naturalistas e pintores viajantes

---

del Nuevo Mundo: História de una polémica 1750-1900. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

316 MARTINS, Luciana de Lima. O Rio de Janeiro dos Viajantes: O Olhar Britânico (1880 - 1850). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 14.

317 De acordo com o discurso proferido por João Ribeiro em 1927 e dirigido ao prêmio Nobel Prize o escritor colonialista Rudyard Kipling, o conceito seria então empregado numa ligação com tragédia: a cobiça na luta pela borracha: “[...] nosso homem de letras fixou na expressão - inferno verde - as insídias da Floresta Amazônica não tanto porque fosse malsã, doentia e infensa ao homem, mas principalmente pela tragédia e pelas misérias morais da ambição na luta pelo ouro negro.” RIBEIRO, João. Jungle. Curiosidades Verbais. São Paulo: Melhoramentos, 1927, p.173.

318 “Manaus, cor, conta a história de uma mulher procurando por seu pai, um etnólogo desaparecido numa expedição ao coração da floresta amazônica.” Folha de S. Paulo. Manaus. S. Paulo: 24 set 1964.

319 Entrevista de Sanin Cherques à autora. Rio de Janeiro, 1990. Manaus prossegue a denúncia de Kauntschuk sobre a extração da borracha na floresta.

alemães, que a partir de Humboldt completam essa anexação. O artista Thomas Ender, o bávaro Johann Moritz Rugendas, os naturalistas Spix e Martius, são referência para pensarmos os filmes de aventura dos irmãos Eichhorn. É essa tradição que faz de Franz Eichhorn um cineasta alemão. Ele filmava beija-flores, piranhas e índios como se tivessem o mesmo estatuto epistemológico - belos e malsãos, sempre ameaçando a mulher branca européia de *Manaus, Glória de uma Época*.

Eichhorn desenvolveu temas levantados por Humboldt como os animais imensos - a diferença de escala da natureza avassaladora do trópico. Humboldt registrou o espanto quando viajou pelos temidos trópicos do Caribe em 1799.<sup>320</sup> Seguindo a tradição alemã de representação da floresta como espaço desmedido, maior, povoado por criaturas monstruosas, Eichhorn fez filmes sobre cobras gigantescas. Cyl Farney lembra por exemplo de um documentário sobre cobras, uma com 20 metros de comprimento<sup>321</sup> e existem os grandes jacarés do longa de ficção *Manaus*.

Uma das aquarelas de Franz Eichhorn representa uma cena que se diz ele filmou: um nativo possivelmente peruano jaz numa estrada, perto de um carro. Ele usa uma máscara de oxigênio como para se recuperar do ar rarefeito das alturas andinas - uma preocupação "humboldtiana. Ele fora o primeiro a narrar as cordilheiras no *Atlas Pittoresque. Vue des Cordillères et des Monuments du Peuple Indigène de l'Amérique*. Em carta ao Barão de Forrel, Humboldt se refere ao espetáculo imponente de Pico do Teide: "[...] el aire atmosférico de la cima del pico que analicé no contenia [...] sino 0,18 de oxigenio, el paso que el aire de la llanura tenía 0,27 de oxígeno."<sup>322</sup>

---

320 "[...] Humboldt ha medido uno que tenía veintidós pies y tres pulgadas de largo.[...]" GERBI, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo: História de una Polémica 1750-1900*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 517.

321 Entrevista com Cyl Farney. Rio de Janeiro: 15 jul 1998.

322 Cumaná. 16 jul 1799. HUMBOLDT, Alejandro. BONPLAND, A. *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente. Hecho en 1799,1800,1801,1802,1803 e 1804 por Alejandro de Humboldt y A. Bonpland*. Caracas: Escuela Técnica Industrial Talleres de Artes Graficas, 1941, Libros 1º y 2º y suplemento. p. 469.

O Peru<sup>323</sup> dos filmes de Eichhorn foi um grande mito desse Novo Mundo, criado pelos ibéricos e anglo-saxões. Sérgio Buarque de Hollanda em *A Visão do Paraíso: Os Motivos Endênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil*, afirmou que

“Em pouco, sua fama ultrapassará até a da Nova Espanha, e os próprios cartógrafos, vencidos do deslumbramento geral, trataram de atribuir-lhe, não raro, desmedido realce e extensão. Assim é que num mapa de fins do século XVI, o de Arnoldus Florentinus, a fulva terra ‘Peruviana’, que assim era colorida, chega a abarcar quase toda a América do Sul.”<sup>324</sup>

Essa inflação do território do Peru aponta para o espaço por ele ocupado na fantasia europeia do setecentos. A grandeza ou grandiosidade imaginada se deveu a Potosi, o lugar mítico da prata e do ouro. A fascinação europeia com os minérios preciosos das Américas data dos primórdios da colônia mas o cinema dos irmãos Eichhorn é uma evidência da continuidade dessa tradição no século XX. O ouro aproximará a filmografia de Eichhorn do imaginário colonizador e da lagoa *del Dorado*.

Depois da guerra o alemão Oskar Bayer fundou a Astra Films em Berlim e junto com Eichhorn filmou na América do Sul em 1950 uma ficção sobre ruínas incas que foi outro sucesso na Alemanha. *Die Göttin vom Rio Beni* (*A Deusa do Rio Beni* ou *Mundo estranho*) que Eichhorn dirigiu. A conquista da imagem em ouro de uma deusa inca remete ao sábio humanista Humboldt e seu saber enciclopédico. Arqueólogo e estudioso da antiguidade clássica, ele procurou na América a antiga civilização cantada nas lendas sobre o El Dorado da qual os indígenas eram descendentes degenerados.

---

323 “Ele tinha fascínio pelos Incas, por Machu Pichu.” Cibele Nygaard. Entrevista à autora. Rio de Janeiro, 1998.

324 HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: Os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil*. São Paulo: Nacional, 1985, p. 91.

“Es fácil persuadirse de que los indios de cuerpo pintarrajeado y embijado son las reliquias de un gran naufragio, una raza degenerada, los débiles restos de pueblos que viveron largo tiempo dispersos en los bosques y acabaron por recaer en la barbarie.”<sup>325</sup>

Essa construção dos habitantes da América como degeneração, o mito das civilizações perdidas filmado por Eichhorn no Peru, informou até a historiografia brasileira. Segundo Manoel Salgado Guimarães, a tese de um anterior estado *adiantado* de civilização estava presente no pensamento de outro alemão, o historiador von Martius: “Curiosamente é a legitimidade desta tese que estará na razão do patrocínio pelo IHGB, em diferentes momentos de sua atuação, de expedições pelo interior do Brasil que pudessem chegar à localização dos vestígios destas possíveis perdidas civilizações.”<sup>326</sup>

A filmografia de Eichhorn tende à etnologia. Seu documentário *Urwaldsymphonie (Sinfonia da Selva Virgem)* abordou o trabalho do antropólogo alemão Kurt Nimuendaju. Em seu livro *The Lost World*, Franz Eichhorn conta que Nimuendaju colaborou com as filmagens de *Sinfonia da Selva Virgem*: “We had left the Amazon to sail up the Jacarana with Kurt Nimendaju, a German who had become inspector of the Indians tribes, to film the Ticuna Indians.”<sup>327</sup>

A presença da antropologia alemã foi forte no Brasil da época. O alemão Fritz Müller foi diretor do Museu Nacional e o naturalista-viajante Herman von Lhering foi o primeiro diretor do Museu Paulista. Curt Nimuendaju ( 1883-1945 ) foi um etnólogo alemão, que trocou o sobrenome Unkel por aquele com o qual foi batizado pelos índios.

---

325 GERBI, Antonello. Op. Cit. p. 521.

326 GUIMARÃES, Manoel Luiz Lima Salgado. História e Natureza em von Martius: Esquadrinhando o Brasil Para Construir a Nação. Paris: 2000. Inédito. p.4.

327 EICHHORN, Franz. Op. Cit., p.8.



Vivendo por décadas na Amazônia ele é respeitado por publicações – o trabalho sobre a lenda da criação e da destruição do mundo dos apapocuva-guarani, de 1914, ou o livro sobre os apinajés, – e por contribuições na linguística. Nimuendaju trabalhava para o museus brasileiros e estrangeiros como o de Gotemburgo, Dresden, Hamburgo e Leipzig, vendendo peças indígenas. Prática comum no princípio do século passado, os museus empenhados em ampliar os seus volumosos acervos provenientes do colonialismo. Castro Faria fala sobre esse mercado:

“Os museus de etnografia, sobretudo, procuravam preencher os espaços ainda vazios. De sorte que os *primitivos* de todos os continentes ficassem devidamente representados nos seus mostruários. Criou-se desse modo um mercado de bens simbólicos, constituído de coleções etnográficas e arqueológicas.[...]”<sup>328</sup>

O cinema de Eichhorn continuou esse processo de esquadramento e anexação da Amazônia primitiva. O seu era um cinema *de aventuras*, o favorito da antropologia da época para descrever a natureza. A primeira versão do filme *King Kong* foi realizada por dois antropólogos acadêmicos, Schoessack e Cooper, que começaram no cinema com um documentário etnológico, *Grass*, nos anos 20 sobre os nômades Basseri no sul do Irã.<sup>329</sup> *King Kong* já recria a natureza primitiva que aterrorizará a mulher branca de *Manaus, Glória de uma Época*.

---

328 FARIA, L. de Castro. Curt Nimuendaju. In: Mapa Etno-Histórico de Curt Nimuendaju. Rio de Janeiro: IBGE/ FNpM, 1981, p. 17.

329 Cf. BROOKS, David Bakhtiari. In: STACEY, Tom (ed). *Peoples of the World*. V. 15. Western and Central Asia. London: Tom Stacey e Europa Verlag, s/d. Agradeço a Peter Parkes da Universidade de Kent at Canterbury a aproximação com o cinema antropológico dos anos 20.

*Eldorado* foi um filme da UFA, de 1935, com roteiro do próprio Eichhorn rodado nos Andes.<sup>330</sup> Na história do cinema brasileiro, *Eldorado* é o país latino-americano de *Terra em Transe*, de Gláuber Rocha. A “nomeação reveladora” nas palavras de Ismail Xavier,<sup>331</sup> nega o mito do Eldorado como mina, ouro americano à espera de branco europeu. A escolha de Glauber foi mais um gesto retórico do cinema novo para lembrar explorações colonialistas e imperialistas, o passado de genocídio associado a Pizarro e que foi seguramente recriado por Eichhorn como um ingênuo filme de aventuras.

Castro Faria, definiu Nimuendaju: “Aventureiro alemão.”<sup>332</sup> Aventureiro como o espanhol Pizarro, como os irmãos Eichhorn, como os protagonistas de *Dvienatsat Stuliev*. Que cadeiras procuravam os irmãos Eichhorn no Brasil?

Francisco Eichhorn é pouco lembrado no Brasil. Talvez porque após o Cinema Novo seu perfil se aproximou do vilão: um colonialista explorando uma representação exótica do Brasil, discípulo do cinema clássico de Hollywood, um realizador medíocre. A esse silêncio historiográfico se junta o medo de estar ele ligado a dinheiro nazista e seu investimento na Atlântida, a maior produtora de cinema do país, fundada por realizadores de esquerda.

Em 1959 a produção cinematográfica brasileira caiu em 12% e continuou a cair no princípio dos anos 60. A Atlântida atravessava problemas econômicos e alugou seus estúdios para um grupo alemão.<sup>333</sup> O conhecido logotipo da Atlântida é uma presença no cinema carioca do final da década de

---

330 Sanin Cherques. Entrevista à autora. Rio de Janeiro: 1990.

331 XAVIER, Ismail. Alegorias do Subdesenvolvimento. São Paulo: Brasiliense, 1993. p.15.

332 FARIA, L. de Castro. Op. Cit.

333 “Mas se, desde 1956, o número de fitas nacionais estreadas aumentou (de 32 para 38, em 1957, atingindo a marca de 40 em 1958), registra-se em 1959 uma queda de 12%. Um salto é dado na temporada seguinte, quando 54 novos títulos chegam aos cinemas, voltando a média a cair nos dois anos seguintes: 31 estréias em 1961 e 28 em 1962. ... decepcionado, Severiano Ribeiro aluga os estúdios da Atlântida a um grupo alemão.” AUGUSTO, Sergio. Este Mundo é um Pandeiro: a Chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cinemateca Brasileira/ Companhia das Letras, 1989, p.64-5.

50, princípio dos anos 60. Afrânio Catani e José Inácio de Souza descreveram:

“A fonte era focalizada de cima para baixo e a fotografia esmaecida. Como toda fonte, erigia-se em construção circular, chafariz e repuxo ao centro, alto, soberano. Tudo adquiria vida, repentinamente, quando um carro saía da esquerda e contornava a fonte. Ao mesmo tempo o repuxo entrava em ação e a titulação de *Atualidades Atlântida* entrava, sobrepondo-se à miniatura.”<sup>334</sup>

Rosângela Dias Ferreira leu o logotipo como um desejo de representação do Brasil como país economicamente desenvolvido.<sup>335</sup> O logotipo da Atlântica copia o da UFA.

De acordo com a memória do cinema, a guerra começou quando os Eichhorn estavam em algum lugar da América do Sul. Sanin Cherques afirmava que os dois irmãos eram liberais<sup>336</sup> e que eles quase teriam sido presos como espiões nazistas.

Cibele Nygaard Urban disse que nessa época eles, fugindo da guerra, teriam vindo ao Brasil filmar a pororoca, perderam tudo nas águas mas salvaram o equipamento e, alemães sem documentos, quase foram presos em Salvador.<sup>337</sup> Nos passaportes de Franz e Edgar está a data de 15 de

---

334 CATANI, Afrânio, SOUZA, José Inácio de Melo M. A chanchada no cinema brasileiro. São Paulo: Brasiliense, 1983 p.8-9.

335 Cf. Rosângela Dias Ferreira. Dissertação de Mestrado. Niteroi, UFF, 1995.

336 Sanin Cherques. Entrevista à autora. Rio de Janeiro: 1990.

337 Eles vieram de navio cargueiro [...] Ele sempre quis filmar a pororoca. No dia mesmo em que ele chegou para filmar, a coisa foi assim de tal volume, que quase carregou os equipamentos dele todos. Chegaram a perder alguma coisa lá, com a força das águas. Eles lá foram presos; a polícia pediu documento, ninguém tinha documento, eles foram presos e levados para Salvador e de lá pro Rio. E aí que eles viram que eles eram inofensivos e estavam simplesmente fugindo da guerra.” Cibele Nygaard Urban. Entrevista à autora. Rio de Janeiro: 26 Jun 1998.

dezembro de 1939 e um visto do Chile: “un año para hacer una película [...] especialmente recomendado pelo Ministério de las Relaciones Exteriores del Reich”.<sup>338</sup> Parece que os irmãos planejaram sua fuga da Alemanha depois de 9 de novembro, a *Noite de Cristal*, o grande *pogrom* nazista quando 500 sinagogas foram incendiadas, lojas saqueadas e 50.000 judeus mandados para campos de concentração.

Mais tarde, já Francisco, Franz Eichhorn recriou a comédia *Dreizehn Stuhle* como uma chanchada carioca penetrada pelo gênero do *filme de aventuras* e com um final melodramático. *As Treze Cadeiras* não é uma chanchada típica, apesar de a performance de Oscarito investir em aspectos não representativos da atuação, desviando a atenção do espectador que é muitas vezes subtraída à ação das aventuras ou ao espetáculo do cinema clássico. Jamais seria típica uma chanchada com um final triste, com um Oscarito chapliniano, imóvel, numa fusão de planos rodados com lentes sofisticadas.

Como o último capítulo, este não terá um final muito estável. A leitura alegórica do final melodramático do filme *As Treze Cadeiras* suportava a filiação do cineasta Franz Eichhorn ao conjunto de sua obra e ao campo historiográfico *cineasta alemão*. Leituras alegóricas de finais de filmes podem ser uma prática comum mas não são seguras. O gesto retórico foi ameaçado pelo profissional de cinema Sanin Cherques, o assistente de Francisco Eichhorn em *As Treze Cadeiras*.

Sanin Cherques<sup>339</sup> afirmava que o final previsto para a comédia “não era melancólico, que Oscarito ficava rico, que o roteiro não era conformista”. Mas que as filmagens se estenderam além do prazo e estouraram o orçamento. Como Eichhorn não tinha mais verba, ele teria trocado o final. No acervo da Atlântida encontra-se um tratamento manuscrito do roteiro de *As*

---

338 Acervo Lilian Nygaard. Rio de Janeiro.

339 Sanin Cherques. Entrevista à autora. Rio de Janeiro: jan 1990.

*Treze Cadeiras*. Nele, após a sequência do orfanato, que encerra o filme, existem outras cenas: Bonifácio procura Ivone e conta o destino da fortuna, eles fazem as pazes e ela lhe empresta dinheiro para a passagem de volta para Itaboraí. O coronel o procura, agora cabeludo, vêem-se vidros da loção Maravilha. Na sequência final, Bonifácio, vestido a rigor, passeia por seu luxuoso salão de beleza especializado no tratatamento da calvície. Ele vai até o local onde está a sócia, Ivone, cujas indicações do figurino fazem tão afluente quanto ele.

## O Inglês e os Continentes

No último capítulo abordei três adaptações fílmicas de *Dvienatsat Stuliev* como fontes historiográficas: *Dreizehn Stüle*, *El Sillón y la Granduqueza* e *As Treze Cadeiras*. Os dois últimos são recriações do primeiro, todos se parecem e se espelham um no outro. Pretendi descrever essas comédias ressaltando e atribuindo sentido a suas diferenças e explorando a tradição da história formalista.

Neste capítulo vou lidar com adaptações ainda mais livres da sátira soviética, três outros filmes, muito diferentes entre si.

### O Inglês

"People will forget Shakespeare  
He will lie with George Formby  
And me, here where the swine root."  
Thom Gunn<sup>340</sup>

*Keep your seats, please!* é a primeira adaptação de *Dvienatsat Stuliev*. Em uma cena dessa comédia inglesa – uma situação de *Dvienatsat Stuliev* que seria muitas vezes e tão diferentemente recriada no cinema – George, o protagonista, e o comparsa se vêem obrigados a levantar dinheiro e aplicam um golpe. Eles vão para St. James Palace, quando ali se concentra a multidão habitual, na hora da troca da guarda. A dupla aborda estrangeiros tentando vender-lhes bilhetes para supostos lugares especiais. A piada representa o passado inglês, a Inglaterra tradicional, como espetáculo e

---

340 GUNN, Thom. Confessions of the Life Artist. Time Literary Supplement. Londres. 9 jul. 1999, p. 34.

engano para explorar turistas. O cinema inglês explora essa *antigüidade* – suas riquezas literárias, o patrimônio arquitetural, a história da Grã-Bretanha. É toda uma indústria vendendo essa representação da Inglaterra, o país como um parque de diversões do passado.

Toda a Ilha parece se representar como passado. O Lancashire, nos continentes, também é principalmente acessado através de representação histórica: Ricardo III de Shakespeare e a rosa vermelha da Guerra das Rosas. Ou, mais tarde, o Lancashire como espaço da revolução industrial. A comédia inglesa *Keep your seats, please!* é assumida pela historiografia como uma representação do Lancashire durante os anos da depressão econômica da década de 30. Temos que descobrir como essa representação é construída. O filme não foi rodado no norte da Inglaterra, não servindo portanto ao historiador que aborda filmes como lugares de memória, como se fossem fotografias antigas de ruas ou imagens analógicas das roupas então usadas no Lancashire da década de 30. *Keep your seats, please!* foi filmado num sul da Inglaterra impreciso. Como consegue a comédia ser tão *Lancastrian*?

O filme é um veículo para o ator George Formby, popular no Lancashire. Ele fala com o sotaque da região e é no áudio que se cria muita da *Lancashireness* de *Keep your seats, please!* As diferenças de classe na Inglaterra são expressas na linguagem. O *BBC English* é tão aristocrático como Shakespeare ou a Coroa e o *cockney* é ainda uma marca da classe operária. O sotaque do Lancashire não era veiculado no cinema inglês sendo os filmes ali produzidos – principalmente comédias, as comédias ditas provinciais – para distribuição local. Apenas em alguns papéis secundários de melodramas ingleses atores falavam com o sotaque típico do norte.

*Keep your seats, please!* recria o Lancashire também através de sua filiação cômica segundo Jeffrey Richards,

“There has been a continuous tradition of representation of Lancashire and Lancashire folk, particularly in comic form, throughout the era of mass-entertainment media. It was developed in the music-halls and has been transferred intact to films, radio, records and television. This Lancashire identity grew out of the experience and the effects of the Industrial Revolution.”<sup>341</sup>

Após a revolução do som, a indústria fílmica recrutou comediantes e artistas de *vaudeville*. Os produtores ingleses tinham à mão os ótimos artistas do *music-hall*. Foi através dessa tradição teatral que aquela tradicional representação do Lancashire alcançou *Keep Your Seats, Please!* George Formby era um comediante dos palcos do norte da Inglaterra e sua história parece ser o mesmo melodrama de muito artista faminto do *music-hall*.<sup>342</sup> George Formby Senior – *The Wigan Nightingale* – morreu e o jovem George foi posto no palco para sustentar seis irmãos menores.

O pai de George também foi um popular comediante do *music-hall* daquela região da Inglaterra. George Formby Senior não teve pai e aprendeu a profissão esmolando e cantando nas ruas. Durante toda a sua vida ele lutou contra a tuberculose e a doença fazia parte de seu espetáculo no palco. Quando a tosse o obrigava a interromper seu ato, ele sorria bravamente para a audiência e dizia: “Tossindo melhor essa noite.” John Fisher afirmou ser esse o típico humor do Lancashire: “All great North Country humour is born out of misery and deprivation”.<sup>343</sup> George Formby herdou do pai o humor do Lancashire.

---

341 RICHARDS, Jeffrey. *Films and British National Identity: From Dickens to Dad's Army*. Manchester: Manchester University Press, 1997, p. 252.

342 Como Charles Chaplin ou a comediante do norte da Inglaterra, Grace Fields, que cantava em criança nos *pubs* do Lancashire por um pedaço de torta.

RICHARDS, Jeffrey. Op. Cit. p. 263.

343 FISHER, John. *George Formby*. London: Woburn-Futura, 1975, p.10.



Em *Keep your seats, please!* George Formby interpreta o herdeiro de uma velha tia<sup>344</sup>. O filme anuncia seu som em *alta fidelidade*,<sup>345</sup> uma tecnologia avançada em 1936 e um recurso importante para o filme já que nele o ator do teatro de variedades cantava e tocava seu ukulele - um tipo de banjo.

Formby foi um dos mais queridos comediantes britânicos e um músico inesquecível. Ele gravou 189 músicas e *The Beatles*, também ingleses do Lancashire, o reivindicavam. Ele era o melhor banjo do país, um virtuoso, sendo particularmente admirada a destreza da sua mão direita. O ritmo veloz e sincopado de seu *cheeky ragtime* criou em torno dele um culto que inclui imitadores profissionais e uma George Formby Society.

Depois de *Keep your seats, please!* Formby se tornou uma das maiores estrelas do cinema inglês. Na Grã-Bretanha dos anos 30 existiam 5.000 cinemas e o Lancashire tinha a taxa mais alta de lugares por habitante – o cinema era uma diversão popular. George Formby foi o maior nome masculino do cinema inglês de 1937 a 1943.

Então um divertimento de massa, o cinema jogou importante papel na criação da comunidade imaginada britânica dos anos 30. Os filmes de George Formby são aceitos como representação da classe-operária da depressão e a participação do comediante no esforço da Segunda Guerra, divertindo as tropas na linha de fogo, o elevou à representação da nacionalidade sendo o seu ulelele comparado ao charuto de Churchill.<sup>346</sup>

---

344 A velha tia e seu sobrinho ovelha-negra são encontrados na maioria das adaptações de Dvianatsat Stüliev. Talvez essa a maior contribuição dos ingleses à coleção de narrativas.

345 Cf. *Today's cinema*, v. 47 n.3395. 28 Aug 1936, p.12.

346 DEAN, Basil. *Mind's Eye: an autobiography 1927-1972; the second volume of seven ages*. London: Hutchinson, 1973. p. 213.

*Keep your seats, please!* é o título de uma canção de Formby e a sequência do título é uma pirueta dos roteiristas para naturalizá-lo.<sup>347</sup> Supostamente as jóias foram comidas por um bode que George leva para radiografar em um hospital. Pobre, ele leva o animal em um ônibus, disfarçado como cachorro. O cheiro faz com que os passageiros se levanten para reclamar ou deixar o veículo. George Formby então toca seu ukulele: *Keep your seats, please!* Pedir por uma naturalização mais eficaz seria pedir por um gênero de filme diferente. *Keep your seats, please!* é uma comédia à qual são permitidas todas as transgressões da verossimilhança.

Hoje se desconstrói a história do cinema estabelecida e sua abordagem teleológica, uma história como evolução cumulativa em direção ao domínio da narrativa. Tom Gunning e Thomas Elsaesser, por exemplo, chamaram o antes cinema *primitivo* de *early cinema* – um cinema não-narrativo, um cinema de atrações, que co-existe até hoje com o cinema narrativo clássico.

O cinema de atrações – atribuído por Jenkins à tradição do *vaudeville* – não desapareceu e pode ser encontrado tanto na história do princípio do cinema como nos filmes de maior bilheteria hoje. O gênero musical pertence a essa tradição assim como o cinema de efeitos – Spielberg, Lucas e Coppola.<sup>348</sup>

A maior parte da comédia é feita de tais unidades fechadas em si mesmas e em contínua tensão com a narrativa fílmica. Steve Neale and Frank Krutnik desconstruíram tais unidades: “[...] jokes, wisecracks and funny lines

---

347 Michael Bacon, diretor de outros filmes de George Formby disse: “ Pour fabriquer les films de Formby, la recette habituelle était d’inclure dans le film, à intervalle régulier, les chansons que chantait Formby en s’accompagnant de son ukulele. chaque fois, nous grincions des dents: ces numéros ralentissaient l’action, et étaient toujours difficiles à intégrer dans le film.”

PILARD, Philippe. Histoire du cinéma britannique. Paris: Nathan, 1996, p.23.

348 GUNNING, Tom. The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde. In: ELSAESSER, Thomas. Early Cinema: Space, Frame, Narrative. London: British Film Institute, 1990, p. 60.

are rarely integral to a plot is that they all require formal closure [...] unsuited to narration.”<sup>349</sup>

A historiografia aponta essa contínua luta como importante na indústria filmica britânica nos anos 30. Andy Medhurst afirmou sua centralidade: "I would claim to be the central problematic of the 1930s variety stars film – how to accommodate such performers within existing cinematic genres." E ele apontou a fórmula de *Keep your seats, please!* [...] to construct a comedy romance around an established variety star, leaving suitable spaces in the narrative for that star's musical performances. Hence the immensely popular films of George Formby and Gracie Fields.”<sup>350</sup>

*Keep your seats, please!* é um veículo para George Formby. Um filme cujo ponto forte são as apresentações de seus números musicais ou, nas palavras de George, “me daft little songs”.<sup>351</sup>

O filme credita o roteiro de Anthony Kimmins and Tom Geraghty como adaptado da novela de Ilf e Petrov, editada na Inglaterra como *Diamonds to Sit On*, mas o título é o de um disco de George. A adaptação de *Dvienatsat Stuliev* também se adequou à persona de George Formby: “an amiable, ineffectual, gormless individual”,<sup>352</sup> “always stumbling and miscalculating, not totally sure of the basic demarcations of time and place and rank in which nature has set him and reality is imprisoned.”<sup>353</sup> Um palhaço de *music-hall*, de bom coração, que juntava um “pert Northern [...] [working-class character] and

---

349 NEALE, Steve e KUTNIK, Frank. *Popular Film and Television Comedy*. London/ New York: Routledge, 1990, p.47

350 MEDHURST, Andy. *Music Hall and British Cinema*. In: BARR, Charles. *All our Yesterdays: 90 years of British cinema*. London: BFI, 1986, p. 174.

351 FISHER, John. *Op. Cit.* p. 22.

352 RANDALL, SEATON. *George Formby: a biography*. London: Howard & Wyndham, 1974, p. 125.

353 FISHER, John. *Op. Cit.* p. 53.

sharp cheery asides with a genuine relish of only inoffensive sorts of cheekiness.”<sup>354</sup>

A persona se adequava a regras mais gerais da representação da classe operária na Inglaterra. Antes da guerra seria impróprio e improvável representar um operário como intelectual ou heróico.<sup>355</sup>

O cinema culto de sua época – a escola documentarista inglesa – não reconhecia George Formby ou *Keep your seats, please!* como representação do trabalhador inglês. Paul Rotha dizia, por exemplo, falando de comédias do Lancashire, que os filmes não mostravam a Inglaterra e conclamava os produtores a deixar a Inglaterra na mão dos documentaristas. Ele opunha a representação da comédia à representação erudita da Inglaterra pelos documentaristas ingleses.

Em *Keep your seats, please!* George Formby – George no filme – aluga um quarto numa grande pensão cuja senhoria vive reclamando pelo aluguel com os inquilinos. No apontar de problemas habitacionais *Dvianatsat Stuliev* e sua adaptação inglesa são similares. O apartamento comunal da sátira soviética e a pensão inglesa falam de miséria e apontam para uma séria questão social.<sup>356</sup>

A depressão econômica e o problema habitacional na Inglaterra foram representados pelo cinema. John Grierson e sua famosa escola inglesa de documentários têm sido utilizados como fonte historiográfica e são uma evidência mais óbvia. Em 1935 Edgar Anstey and Arthur Elton rodaram *Housing Problems*. *Housing Problems* é ainda hoje um filme emocionante que lembra Dickens e o uso do som direto na entrevista de habitantes de cortiços

---

354 MURPHY, Robert. *Sixties British Cinema*. London: British Film Institute, 1992, p.247.

355 Cf. NEALE, Steve, KUTNIK, Frank. *Popular Film and Television Comedy*. London/ New York: Routledge, 1990, p.85.

356 “An attempt to solve the housing crisis, a communal apartment was an infernal living arrangement, not unlike a boarding house.” PROFFER, Ellendea. Commentary. In BULGAKOV, Mikhail. *The Master & Margarita*. London: Picador, 1995, p. 341.

foi pioneiro. Trabalhadores e empregadas domésticas falam de seus problemas habitacionais. O filme moveu a opinião pública e contribuiu para a decretação de um Housing Act e uma política habitacional na Inglaterra. O problema social, presente na fonte erudita, o documentário sério, está presente na comédia de ficção. Como comparar uma fonte erudita com uma comédia?

Em 1930 as casas de penhor eram o negócio que mais crescia na Inglaterra. Uma casa de penhor é um dos cenários mais recorrentes em *Keep your seats, please!* George vai lá repetidas vezes para tentar empenhar seu ukelele e até suas roupas. Na adaptação inglesa, o leilão das cadeiras de *Dvianatsat Stuliev* é recriado como uma casa de penhor e será lá que a última cadeira será encontrada e as jóias finalmente descobertas. Na casa de penhor, *Keep your seats, please!* representa a falta desesperada da classe trabalhadora na Inglaterra durante a depressão.

No começo dos anos 30, a taxa de desemprego ultrapassou os 20%. *Keep your seats, please!* representou a dificuldade para a maioria da população em arranjar emprego nos anos 30. Tanto George como sua namorada são artistas de *music-hall* desempregados. O personagem de George Formby, George Withers, é um músico e Florrie, sua amada e ajudante na busca das jóias, não têm emprego, eles estão *on the dole*.

A literatura inglesa da década – como o cinema – representou a população que vivia apenas do pagamento do auxílio desemprego. *Love on the Dole* de Walter Greenwood criou personagens nessa situação em 1933. O livro foi adaptado com sucesso para o teatro e várias vezes se tentou adaptá-lo para o cinema. Segundo Robert Murphy,

“Rioting unemployed, the dominant shadow of the bookmaker over the down-trodden working-class community, and a

heroine driven by poverty into prostitution, proved unacceptable to the BBFC [...]<sup>357</sup>

– inaceitável também para uma comédia inglesa da época.

Mas apesar de na adaptação inglesa de *Dvienatsat Stuliev* não figurarem conflitos de rua ou prostituição as representações da classe trabalhadora construídas por *Love on the Dole* e *Keep your seats, please!* se aproximam e o livro de Greenwood não está tão distante assim.

O autor de *Love on the Dole*, Walter Greenwood, entrou para o cinema em 1935 para escrever o roteiro do filme anterior de Formby *No Limit*. A aproximação desenha o reconhecimento da representação construída pelo livro. O drama, *Love on the Dole*, *Keep your seats, please!* e outra comédia fímica de George Formby, *Off the Dole*, pertencem ao mesmo campo das representações da classe trabalhadora inglesa dos anos 30. Em *Off the Dole* a personagem de George Formby, alegadamente por falta de empenho na procura de emprego, é excluída do programa de auxílio – uma ameaça que pairava sobre os trabalhadores à época, principalmente aqueles da indústrias decadentes do norte.

A escola documental inglesa abordou os trabalhadores ingleses à época. *Night Mail* é um documentário sobre o trem noturno Londres-Glasgow e o trabalho de ferroviários e empregados do correio. Um filme com versos do poeta W. H. Auden e música de B. Britten, *Night Mail* é um elogio erudito do trabalho duro. *Night Mail* narra o esforço coletivo, a pontualidade, a regularidade e a disciplina da produção de grande escala cuja importância enfatiza. Os trabalhadores uniformizados sublinham a representação da disciplina militar construída pelo filme.<sup>358</sup> Já os filmes de George Formby defendem a desordem do *music-hall*. As comédias de Formby não cantam o

---

357 MURPHY, Robert. Riff-Raff: British cinema and the underworld. In: BARR, Charles. All our Yesterdays: 90 years of British Cinema. London: BFI, 1986, p.286-305.

358 RICHARDS, Jeffrey. Op. Cit. p. 8.

trabalho nem perseguem a continuidade narrativa de *Night Mail* e o historiador encontrará surpresas ao investigar a inofensiva e tímida persona atribuída ao comediante.

A comediante e cantora Gracie Fields, a quem fora oferecida uma ótima canção um pouco indecorosa, disse: "Better give that one to Formby, love. It's a bit too rude for me."<sup>359</sup> O inocente George cantava a licenciosidade operária da Inglaterra dos anos 30. Ele não tocava seu ukulele na Inglaterra das escolas públicas.

A cultura popular inglesa é permeada pela influência difusa do *music-hall*.<sup>360</sup> O *music-hall* foi o divertimento dos *pubs* da metade do século XIX até o princípio do XX. As salas apresentavam cantores, contorcionistas, malabaristas e números cômicos e dramáticos para um público principalmente maculino. As alusões obscenas que eram comuns no *music-hall* definiam grande parte do apelo das letras cantadas por Formby.

As canções de George Formby recriam aquele padrão de alusões principalmente fálicas, como listou Jeffrey Richards: "his magical wand, his gas mask, Mr. Wu's chopstick, Auntie Maggie's Remedy, his Grandad's flannelette nightshirt, and of course, his little stick of Blakpool Rock."<sup>361</sup>

Um dos primeiros sucessos de George foi *With My Little Ukulele in My Hand*.<sup>362</sup> Informada pela música, a historiografia lê o ukulele como fálico e *locus* da masculinidade na persona de George. John Fisher stated: "He paraded his high-speed technique as insistently as if it were some egotistic

---

359 BRET, David. *George Formby: A Troubled Genius*. London: Robson Books, 1999, p.71.

360 MEDHURST, Andy. Op. Cit.

361 RICHARDS, Jeffrey. *The Age of The Dream Palace*. London: BFI, 1998. p. 37.

362 "She said 'Come on, big boy, get busy; your love just turns me dizzy.'

But I kept my ukelele in my hand, oh baby,

I kept my ukulele in my hand."

BRET, David. *George Formby: A Troubled Genius*. London: Robson Books, 1999, p. 31

symbol of authority or virility, complementary to his basically innocent, gormless, put-on personality.”<sup>363</sup>

Um dos números musicais de *Keep your seats, please!* foi ainda mais escandaloso: *When I am Cleaning Windows*. A canção que levou Midwinter a chamar George “trobador of voyeurism”<sup>364</sup> é uma série de anedotas voyeurísticas cantadas em ritmo de ragtime. *When I am Cleaning Windows* foi gravada em setembro de 1936, após o lançamento de *Keep your seats, please!* e se tornou seu maior sucesso até então. *When I am Cleaning Windows* foi seu primeiro disco de prata e despertou protestos na *media*. Os últimos versos da “canção suja” provocaram a censura da BBC e a música foi considerada *NTBB ... Not To Be Broadcast*.<sup>365</sup>

“The blushing bride she looks divine,  
The bridegroom he is doing fine,  
I'd rather have his job than mine...  
Pyjamas lying side by side,  
Ladie's nighties I have spied,  
I've often seen what goes inside,  
When I'm cleaning windows!”

O filme também foi censurado e os *naughty bits* tiveram que ser suprimidos na ilha de edição. A gravação de *When I am Cleaning Windows* foi rapidamente esgotada assim como todos os discos de Formby e partituras. A notícia do sucesso fez a BBC falar de *When I am Cleaning Windows*. Se a canção não estava no ar, alusões a ela eram feitas por locutores na BBC: “As janelas ainda não estão suficientemente limpas.”

---

363 FISHER, John. *Funny way to be a Hero*. London: Frederick Muller, 1973, p. 105.

364 MIDWINTER, Eric. *Make 'em Laugh: famous comedians and their worlds*. London: Allen & Unwin, 1979, p. 31.

365 BRET, David. *Op. Cit.*, p. 53-4.



As alusões sexuais de *Keep your seats, please!* não estão só nas músicas de Formby. Duas seqüências, consideradas as melhores do filme,<sup>366</sup> são construídas em torno de tais referências. O fato de ambas as situações se centrarem nas referidas alusões aponta para a importância dessas gags visuais de caráter sexual em *Keep your seats, please!*

A seqüência do pato e a da enfermeira são números cômicos onde Formby exhibe sua capacidade acrobática e talento para a farsa. A estrutura da sátira russa *Dvianatsat Stuliev*, que narra a busca das jóias, já abre espaço para esses episódios auto-suficientes de cada cadeira. O texto de Ilf e Petrov permite a combinação do cinema narrativo clássico com o cinema de atrações e não surpreende que tenha sido tantas vezes adaptado para o cinema.

Em *Keep your seats, please!* George vai ao espetáculo de um mágico que usa as cadeiras em seu número. Ele sobe ao palco como voluntário e corta o assento da cadeira onde está sentado. Do assento rasgado sai um pato que tenta picar suas nádegas e escapar. George tenta manter dentro do assento a cabeça do animal que aparece entre suas pernas. A associação visual com um pênis é precisa.

A seqüência da enfermeira é variação sexualizada da típica perseguição *slapstick*. George foi ao consultório de um médico onde se encontra uma das cadeiras fingindo ser um paciente. Ele se recusa a tirar a roupa por vergonha e timidez. Uma enfermeira gorda tenta despi-lo, ele resiste e é caçado por ela, em torno da maca, por todo o cômodo. George termina em cima de um armário gritando: “Eu sou muito jovem!” Quando a enfermeira finalmente o agarra ela o vira de cabeça para baixo e arranca suas calças.

As leituras da persona de George como imaturidade sexual parecem esquecer que ele era um comediante na tradição do *music-hall*. Autores como Frank Krutnik afirmam a tradição da farsa como “controlled assaults upon, or

---

366 R., A. Monthly Film Bulletin. London: Aug. 1936, v. 3, n. 2, p.129.

inversions of, the conformist options of male identity, sexuality and responsibility".<sup>367</sup> Tais opções seriam representadas pela perseguição, um modelo edípico de identidade masculina.

Em *Love on the Dole*, Walter Greenwood, incluía os enfrentamentos de rua da década de 30 na sua representação das classes trabalhadoras inglesas. A revolta da classe trabalhadora do Lancashire em *Keep your seats, please!* se dá em torno de alusões sexuais, da afirmação da farsa e do sotaque da região.

Em *Keep your seats, please!* a amada de George Withers cuida de uma sobrinha que assistentes sociais do governo tentam recolher a alguma instituição abalizada. No filme, todos resistem à ação dessa dupla de vilões caricaturais. De acordo com *Keep your seats, please!* nos anos 30 a vida do trabalhador inglês era principalmente lidar com censura e pulsões eróticas, recorrer a casas de penhor e ser perseguido por senhorias e assistentes sociais.

A sobrinha de Florrie é uma imitação inglesa de Shirley Temple, a maior estrela de Hollywood em meados de 30 e a mais querida na Inglaterra. A personagem de Binkie, a sobrinha, estabelece o diálogo da comédia de Formby com o cinema de Frank Capra.

A personagem de Shirley Temple reformou um trapaceiro no filme americano *Now and Forever* mas a Shirley Temple inglesa, Binkie, frauda os emissários do controle social do governo inglês. Em vez de tentar reformar George ela o ajuda na luta contra eles.

A farsa dos filmes de George Formby se opõe ao melodrama do cinema de Capra, então uma forte presença nas salas inglesas. *Keep your seats, please!* pode ser abordado como uma réplica aos referidos filmes. Em

---

367 KRUTNIK, Frank. A Spanner in the Works? Genre, Narrative and the Hollywood Comedian. In: KARNICK, Kristine Brunovska, JENKINS, Henry. *Classical Hollywood Comedy*. London: Routledge, 1995, p. 17-38.

1936, o personagem-título do filme de Capra *Mr. Deeds goes to town*, Longfellow Deeds, herdou 20.000.000 de dólares mas o dinheiro não tem importância para ele e Deeds não abandona a vida simples da cidade pequena e seus amigos pelos dólares. *Keep your seats, please!* dá importância a dinheiro inesperadamente recebido. A comédia inglesa não evolui no reino idealizado dos bons sentimentos e atos nobres, mas na difícil depressão da Inglaterra dos anos 30 representada pelas convenções da farsa.

No final de *Keep your seats, please!*, encontrada a cadeira que contém as jóias na loja de penhor, George empenha suas roupas e as de Florrie para comprá-la. Vitória. O final é uma alusão ao gênero do musical e não uma coreografia musical estrita: os sobreviventes desse mundo difícil dançam e cantam na rua vestidos apenas em suas roupas íntimas. Ele re-afirma a desordem do *musical-hall* cantada pela comédia.

## O Continente Europeu

“Não se deve dizer que eles (os Ingleses) não tenham espírito. Têm um por sua conta, na verdade pouco agradável, mas de fato original, de sabor forte e pungente e também um pouco amargo, como sua bebida nacional.”

Hippolite Taine<sup>368</sup>

A adaptação fílmica de *Dvianatsat Stuliev* rodada por Nicolas Gessner em 1969 ataca a exploração do passado inglês como fizera *Keep your seats, please!* O protagonista do filme de Gessner, *Una su Trédici*, Mario, um barbeiro ítalo-americano interpretado por Vittorio Gassman, vai pra Inglaterra procurar a herança de sua falecida tia. Ele encontra sua parceira na busca das cadeiras em Pat, a inglesa vivida por Sharon Tate, uma vendedora de loja de antigüidades. Na cena do encontro ela vende para um freguês um urinol inglês autêntico, uma peça única, muito antiga e cara. Quando o freguês deixa a loja, Sharon Tate abre um grande armário, cheio de urinóis iguais, de onde ela retira um, idêntico ao que acabou de vender, e o coloca na vitrine no mesmo lugar do primeiro.

A cena representa o passado inglês como falsificação e escatologia, além de estabelecer a personagem de Sharon: uma negação dos padrões éticos e da moralidade esperada nas heroínas. Como Patrick Wright discutiu essa *antigüidade* inglesa é um campo em torno do qual a Inglaterra se construiu como comunidade imaginada:

“Diverse as it is, preservationism has played a forceful part in producing mass public ideas of the nation with its valued past and countryside. [...] The nation is the modern integration *par*

---

368 TAINÉ. Notes sur l'Angleterre. VII. Paris: Hachette, 1872. APUD Pirandello, Luigi. O Humorismo. São Paulo: Experimento, 1996, p. 41.

*excellence*, and it is in the service of the nation that public images and interpretations of the past circulate.”<sup>369</sup>

O teatro inglês é outro campo em torno do qual circulam representações da comunidade imaginada. *Una su Trédici* suporta a prática encenando o mito. O teatro de Meyerhold da sátira soviética se torna uma montagem de *The Strange Case of Dr. Jeckyll and Mr. Hyde*, com tratamento paródico e performance de Orson Welles. Se Nicolas Gessner quisesse apenas negar o teatro inglês poderia ter escolhido Shakespeare para sua paródia. Stevenson aponta para um passado mais recente, o século XIX, e para uma representação do inglês como dupla personalidade.<sup>370</sup> A paródia da moral vitoriana, sua negação e denúncia, constrói no filme a *Swinging London* dos anos 60.

*Una su trédici* encena o terremoto que irrompe no meio da ação de *Dvienatsat Stuliev*, interrompendo o desenvolvimento da peça e resolvendo assim a situação. No filme a escolha farsesca coroa a negação da cultura erudita característica dos anos 60. O terremoto de *Una su Trédici* sacode representações aceitas da Inglaterra. A sequência do urinol é outra evidência de época e da ruptura que a *Swinging London* estabeleceu na representação do passado e na comunidade imaginada pelos ingleses.

Sarah Street apontou a representação da *Swinging London* construída por Antonioni em *Blow-Up*, filmado na cidade.

“ *Blow-Up* provides a critical image of the 1960s London, sketching an amoral empty world which, like its photographer protagonist, attempts to control reality by making phoney images of it. The film points to the modernist project exactly:

---

369 WRIGHT, Patrick. *On living in an old country*. London: Verso, 1985, p. 56; 24.

370 Abordagens psicanalíticas de O Professor Aloprado de Jerry Lewis - uma adaptação livre do texto de Stevenson - leram a comédia como um estudo cômico da esquizofrenia sexual do americano: o assexuado puritano mascarando o bestial e a impossibilidade de síntese.

the revelation that representations are not reality but particular versions of it."<sup>371</sup>

*Una su Trédici* representa a Londres dos anos 60 dominada pela *media* e pela cultura Pop, obsecada pela própria afluência, suas butikues, drogas e permissividade.

O corte na representação da mulher inglesa pode ser desenhado a partir do personagem interpretado por Sharon Tate. Nos primeiros tratamentos do roteiro de *Una su Trédici*, encontra-se a inglesa Carol. Ela é a essencial inglesa frígida da representação caricatural francesa de antes dos anos 60. Mas Pat, a personagem de Sharon Tate não se prende a morais vitorianas. A adaptação erótica de Gessner recriou o Ostap Bender de Ilf e Petrov como a jovem *swinging* Pat de mini-saia e seios nus. Uma cínica, Sharon Tate não se inspirou em fontes românticas para construir a personagem: "Sharon Tate dice che vuole farne un personaggio *a la Carole Lombard*, molto sveglio, ansioso di denaro, estremamente pratico."<sup>372</sup> Carole Lombard começou no cinema adolescente e fez comédias de Mack Sennett. Nos anos 30 ela se tornou uma estrela da Paramount, uma das mulheres fatais de Hollywood. Como as personagens de Carole Lombard, Pat casa no final de *Una su Trédici* ou *1+12*, como a comédia foi intitulada na França. Mas o casamento do final não é romântico pois ela casa por dinheiro. A trama romântica que move *Una su tredici* é diferente da tradição que inspira a adaptação inglesa e quando lançado, o filme foi associado ao gênero das comédias chamadas eróticas da época.

*Una su tredici* é outro filme inspirado na comédia alemã *Dreizehn Stühle*. O antagonista da sátira soviética é recriado em *Una su tredici*. Ele habita o mesmo campo da *Swinging London* da emergência de novas identidades sexuais. Tim Brooke-Taylor interpreta o jovem inglês gay que

---

371 STREET, Sarah. British National Cinema. London/New York: Routledge, 1997, p. 166.

372 SURCHI, Sergio. Tredici a Lucca. La Nazione. Roma: 13 ago 1969. Cineteca Nazionale: Roma.

trabalha com moda e tenta alcançar a cadeira antes do casal Gassman-Tate. Tim Brooke-Taylor é membro da *Oxbridge Mafia*, a geração de comediantes de Oxford e Cambridge que criaram o *satire-boom* da Inglaterra do início dos anos 60, dominaram o humor inglês na década seguinte e ficaram mundialmente associados ao grupo *Monty Python*. Grupos amadores que tomaram rapidamente Londres e a Broadway, ocuparam a televisão BBC, e substituíram o antigo humor de revista inglês.

O escritor e ator Tim Brooke-Taylor se tornou um culto<sup>373</sup> na Inglaterra com o programa *ISIRTA*, a apologia dos apresentadores de telejornais ingleses: "I'm Sorry, I'll Read That Again". Na série *The Goodies*, à época do lançamento de *Una su tredici*, Brooke-Taylor já era um ator reconhecido, exuberante na caricatura de tipos ingleses. O personagem gay de Brooke-Taylor em *Una su Trédici* é uma fonte historiográfica da vida privada na Inglaterra dos anos 60. Brooke-Taylor é uma representação do inglês muito distante de George Formby. A personagem - mesmo caricatural - afirma a emergência do homoerotismo.

Em *Una su Trédici* não há romantismo, há sexo, e os personagens fazem qualquer coisa para ganhar dinheiro. Todos são comandados por impolidas demandas do baixo ventre. Como estabeleceu Dana Polan: "Comedy steps in each time Man has the bad faith, the pretension, to imagine that he is anything more than a materiality."<sup>374</sup>

O casal de Nicolas Gessner não cede um ao outro. Eles permanecem fiéis cada um a seus interesses, egoístas desafiando irônicamente a convenção romântica. A dupla, em outro desafio, acumula as funções de par cômico. A comédia *Una su Trédici* segue a tradição Lubitschiana. Os personagens femininos do cineasta europeu são tão agressivos e trapaceiros

---

373 Cf. WILMUT, Rogers. *From Fringe to Flying Circus: Celebrating a unique generation of comedy 1969 – 1980*. London: BCA, 1981. p.46 .

374 POLAN, Dana. *The light side of genius*. In: HORTON, Andrew. *Comedy/Cinema/Theory*. California: UCP, 1991, p.144.

como seus homens. A comparação com *Ladrão de Alcova*, feita com a adaptação argentina, deve ser repetida. Mas aqui a semelhança supera a diferença. Mario e Pat, sua amante egoísta, são muito próximos dos personagens de Lubitsch, os ladrões Monescu e Loly. Eles continuam competindo apesar do sexo.



## O Continente Americano

"The thing about Fred Allen [...] was his unique ability to delight intellectual high brows with the same humor that pleased his vast audience of middle brows and low brows. He seemed to be received with equal pleasure by truck drivers, travelling salesmen, housewives addicted to soap operas, sophisticated wits and professors, who seriously compared his satire to that of Jonathan Swift and Mark Twain."

Joe McCarthy<sup>375</sup>

Outra adaptação fílmica de *Dvianatsat Stuliev* construiu um personagem inglês que também não existia na trama da sátira russa de Ilf e Petrov. O inglês da comédia de Richard Wallace *It's in the bag* é o inglês estereotipado e mundialmente reconhecido como inglês. Ele usa chapéu-côco e carrega um guarda-chuva, é contido, polido e esnobe. O inglês de *It's in the bag*, logo será descoberto, não é inglês apenas imita um – e rico. Ele não tem dinheiro. Pode-se abordar o personagem do falso inglês da comédia americana de 1946 com a metodologia da história da arte procurando agora a origem na tradição cômica americana.

A personagem – uma caricatura – é construída segundo as convenções da sátira americana. Peter Briggs localizou:

"[...] the true beginnings of a more distinctively American kind of satire lie [...] [on] an oral and quasi-oral satiric humour that grew out of promotional literature and tall tales, and the literary impersonation of rustic earthiness and crackerbarrel wisdom and humour. This alternative tradition of humor and satire had

---

375 MCCARTHY, Joe. Fred Allen's Letters. New York: Doubleday, 1965, p. 17.

fewer literary pretensions - in fact, it often seemed to pride itself on its lack of *refinement*”.<sup>376</sup>

*It's in the bag* foi outro filme produzido como veículo, uma outra forma de veicular o comediante do rádio americano, Fred Allen. Allen foi um dos mestres do *slapstick* verbal: ele lançava palavras no ar como se fossem tortas. Um leitor ávido, o novaiorquino Fred Allen gostava de ler Mark Twain, o escritor favorito de Ilf e Petrov. Inúmeros trabalhos da historiografia do humor americano remetem a esse desejo romântico de *Americaness* e o pai fundador dessa comunidade imaginada foi Mark Twain através dos jornais do princípio do século passado. Twain satirizou personagens e situações européias, principalmente inglesas, em textos ritualmente lidos nos Estados Unidos e com as mesmas gargalhadas. Ria-se do estrangeiro, do complicado, do elegante.

Filho de imigrantes pobres, Fred Allen desde adolescente correu os circuitos do *vaudeville* americano. Ele foi acostumado à vaia, a ovos e tomates podres. Um malabarista que contava piadas ele conheceu o desemprego e a fome. Fred Allen acompanhou o fluxo dos artistas de *vaudeville* para o novo espaço do rádio e já tinha seu próprio programa na NBC em 1933. Por 17 anos Allen esteve no ar, ajudando a construir a comunidade americana imaginada através do riso em volta do rádio. Em 1935 o seu *Town Hall Tonight* era o programa cômico mais popular do rádio americano. No pico da sua carreira, 3 de cada 4 casas com rádio dos Estados Unidos ouviam *Town Hall Tonight*. E durante a guerra os americanos aumentaram o tempo em que ouviam rádio.

Allen era um rebelde. Seus problemas com a censura são uma fonte de anedotas tão boas como as melhores piadas que ele contou. Resistente à autoridade, ele denunciava no ar qualquer corte no roteiro do programa. Quando um vez a NBC proibiu uma crítica de Allen a um seu vice-presidente

---

376 BRIGGS, Peter M. English satire and Connecticut wit. In: DUDDEN, Arthur Power. American Humor. New York: Oxford University Press, 1987, p. 3-23.

que repetidamente o tirava do ar, ele apenas fez silêncio durante os 25 segundos da fala, prosseguindo depois com o roteiro. O público percebeu e reclamou por ter sido subtraído a alguma piada ferina e o incidente teve tal repercussão nos jornais que Niles Trammel, presidente da NBC, foi obrigado a divulgar carta de desculpas.

*Town Hall Tonight* inaugurou uma nova comédia no rádio americano a partir do *vaudeville*. O paradigma do *vaudeville*, sua fragmentação e variedade, era o espetáculo de uma hora de números musicais, números cômicos – alguns étnicos – e performances de acrobatas, animais treinados e malabaristas.

O diálogo rápido de *It's in the Bag* é típico de Allen. Como em seus programas cômicos *It's in the bag* evolui no mundo dos cantores famosos da época e representa a fascinação com a gravação que ameaçaria o modelo do rádio ao vivo. O filme apresenta a mesma intertextualidade e fragmentação exacerbadas do rádio que rompem com a coerência da trama de *Dvienatsat Stuliev* e com a ilusão de realidade do cinema criado por Hollywood. A vitalidade de *It's in the Bag* está na heterogeneidade de seu material, no virtuosismo de suas performances e na violação das regras clássicas para se contar uma história.

Em *It's in the Bag* imediatamente depois dos primeiros acordes da música e do crédito de Allen, Fred Allen se apresenta em *off* na trilha sonora e teatralmente diz: “Vocês vêm ao cinema e têm que ficar ouvindo a lista dos créditos.” É o começo da adaptação ao humor do rádio americano e do *vaudeville*, à sua auto-reflexividade. A auto-reflexividade de *It's in the bag* vai das habituais representações da produção do espetáculo e suas relações com o público à citação paródica de outros gêneros fílmicos. Allen rompe a trama de *Dvienatsat Stuliev* com a paródia de filmes de gangster e da personagem do detetive que ele desenvolvia no rádio. *It's in the Bag* é a adaptação de *Dvienatsat Stuliev* mais radical em deslocar o foco da busca das cadeiras para a apresentação de variedades cômicas.

Os anos 40 foram os anos de Bob Hope no humor do rádio americano. Mas Fred Allen resistiu. Seu programa continuou um show importante e colaborou no esforço da guerra, se apresentando no show de natal de 42, que brincava com *blackouts*, satirizava o Eixo, alemães e italianos. Fred Allen declinou depois da guerra enquanto a estrela de Bob Hope subia – e a da sua comédia de rádio, rápida e previsível. *It's In the Bag* é dessa fase e participa de alguns dos melhores momentos dessa morte do cisne.

No elenco de *It's in the bag* está outro comediante do rádio americano, Jack Benny. Benny representava um rádio americano cada vez mais distante do *vaudeville*. Nascido Benny Kubelski, ele casou com Sadie Marks, que trocou de nome como o marido: Mary Livingstone. No programa de Jack Benny, o humor étnico do *vaudeville* só aparecia nos personagens secundários. Vaidoso, pão-duro, pomposo, o violinista *manqué* Benny era objeto da sátira de seu elenco, sem alusões a Benny ser judeu. Os anos de Hitler foram de relativo silêncio sobre o tópico e um período de dessemitização do humor americano. Benny ajudou a criar a *sitcom* no rádio americano quando tirou o foco do show de si mesmo e deu espaço para o elenco que o atacava com uma sátira inexorável.<sup>377</sup>

Arthur Frank Wertheim narrou essa ruptura de Jack Benny com o *vaudeville* em 1935 e sua criação de uma nova comédia de rádio baseada em personagens: “[...] Benny realized that his routine was growing stale and that vaudeville material he relied on to entertain different audiences every night was quickly dissipated in weekly radio.”<sup>378</sup> Ele e seus roteiristas desenvolveram um novo formato centrado na persona vaidosa de Benny: “In the 40s Jack Benny Sunday night radio program presented this Jack Benny comic character: “[...] delusions of generosity, violin talent and perpetual youth [...]” em torno da qual um episódio era criado.

---

377 WERTHEIM, Arthur Frank. *Radio Comedy*. Oxford: Oxford U. P., 1979, p.158; 110. ; 314.

378 WERTHEIM, Arthur Frank. *Op. Cit.* p. .314.

Um dos personagens/celebridades de *It's in the Bag* é Jack Benny. Jack Benny e Fred Allen, os dois grandes comediantes do rádio americano, se atacavam no ar com insultos. Em *Love Thy Neighbor*, *Wake up and live* and *It's in the Bag* eles exploraram a intertextualidade dessa briga, que rendeu a Allen grandes vitórias apesar do declínio que no geral representavam os anos 40.

A partir de 30 a comédia americana radiofônica deu forma à comunidade americana imaginada, cada vez mais através da *sitcom*, o programa seriado geralmente semanal cujo elenco interpreta diferentes situações. Quando passa à televisão, a *sitcom*, ou comédia de situação, que representa uma família se torna onipresente. A *sitcom*, um dos formatos básicos da indústria da diversão, visa ser assistido regularmente pela família. Uma proposta distante do *vaudeville* americano e seu público de vaia e tomates podres da década de 20 ou do trabalhador solteiro dos *pubs* ingleses.

Em 30 Fred Allen não se utilizava de personagens regulares em seu programa. A atriz cômica Minerva Pious, por exemplo, interpretava diferentes personagens judeus em *Town Hall Tonight* até ficar famosa com o papel de Mrs. Nussbaum em *Allen's Alley*.” No programa semanal criado no final de 1942, um elenco fixo interpretava os mesmos papéis cômicos de moradores de uma rua, *Allen's Alley*. Allen se rendia à *sitcom*.

Em 1945 Mrs. Nussbaum era uma das caricaturas étnicas mais populares de *Allen's Alley*. Arthur Wertheim descreveu o personagem:

“Minerva Pious played Pansy Nussbaum during the entire time *Allen's Alley* was on the air. [...] Her portrayal of the busy Jewish housewife, Mrs. Nussbaum, who spoke with an exaggerated Bronx accent, highlighted *Allen's Alley*. Her dialogue overflowed with malapropisms and other funny speech patterns.”<sup>379</sup>

---

379 WERTHEIM. Arthur Frank. Op. Cit. p. 339.

Uma das cadeiras de *It's in the Bag* está na casa de Ms. Nussbaum. O filme é um prolongamento do programa de rádio de Fred Allen tanto como uma adaptação da sátira soviética. *It's in the Bag* combina a trama de *Dvianatsat Stuliev* com a *sitcom* criada pelo rádio americano. Merece atenção o que a princípio parece uma solução de compromisso do velho malabarista Allen, tentando manter no ar as várias laranjas e formatos cômicos que na época lutavam pela hegemonia na indústria de diversões americana.

A família do herdeiro Fred Allen é a família idealizada que depois, na televisão, daria lições ainda mais conformistas acerca da necessária harmonia e integração. A *sitcom* familiar de *It's in the Bag* – que corre paralela à busca das cadeiras – se organiza em torno de um conflito típico da comédia nova, muito trabalhado pela comédia romana de Plauto e Terêncio. A oposição dos velhos pais à união de seus filhos. A *sitcom* desenvolve a ação do jovem casal para vencer a oposição dos pais e casar e as complicações de suas próprias desavenças. O herdeiro Fred Allen tem uma filha. Ela e um jovem se amam mas o rapaz é filho de um homem rico e esnobe como um inglês, que resiste àquela nora sem tostão e cujo pai é o proprietário de um circo de pulgas num *Penny Gaff*.<sup>380</sup>

Todo *vaudeville* tinha o seu sua Penny Gaff. O personagem do empresário de diversões públicas populares de Allen defende o *vaudeville*, o princípio do rádio e a própria Hollywood. Seu papel de herdeiro na trama da sátira russa defende a aventura e o desejo individual e resiste à harmonia coletiva pregada pela *sitcom*.

*It's in the Bag* é uma narrativa descentrada e auto-reflexiva. Esta comédia americana de 1946 é paródica e discute convenções genéricas sem muito decoro através da farsa principalmente verbal.

---

380 Teatro de variedades barato, divertimento barato, de um penny.

O final de *It's in the Bag* é um final de teatro de revista. Os filmes chamados *Revue films* eram aqueles feitos de segmentos independentes sem forte ligação entre si. Quase *vaudevilles* filmados esses *filmes de revista* buscavam muitas vezes grandes efeitos em seus números finais, geralmente musicais, quando todo o elenco junto vinha se apresentar à platéia e encerrar o espetáculo. Jane Feuer descreveu o teatral *ensemble*:

"Always built around a song lyric telling us there's no business like show business, the message is given in direct address. The ode to entertainment almost always occupies the finale position, coming at the summit of the show, the culmination of all the narrative energy the film possess."<sup>381</sup>

A apoteose de *It's in the Bag* não é a conclusão cômica do filme. É a sua inconclusão. É um final que rasga a ficção, apesar de ela nunca haver apresentado um grau muito alto de integração, e celebra a vitalidade do comediante e a ligação estabelecida com seu público. Sua retórica desintegra o paradigma clássico e a trama da sátira russa. O modelo presentacional do *vaudeville* é o grande vencedor de *It's in the Bag*.

O dinheiro é uma presença ostensiva na adaptação americana de 1946 de *Dvianatsat Stuliev*. Não só protagonista e o antagonista estão tomados pela paixão: vizinhos, um *bookmaker*, Jack Benny, o psicanalista e o público de um cinema que pede seu dinheiro de volta. E não é só o *topos* cínico de reclamar dos males da riqueza. Ou a fartura cantada pela comédia. *It's in the Bag* confirma a representação americana de felicidade através do dinheiro.

O herdeiro de *It's in the Bag* herdou um milhão de dólares escondidos numa cadeira. Como o inglês George Formby, Allen alcança a cadeira e os dólares. A aventura das cadeiras na Inglaterra, durante os anos 30, e nos Estados Unidos da segunda metade da década de 40 tem seu final feliz.

---

381 FEUER, Jane. *The Hollywood Musical*. London: BFI, 1982, p.37.

Neste capítulo, pela primeira vez, os herdeiros encontram e ficam com as jóias ou o milhão de dólares. Parece que os anglo-saxões não apreciam representações de perdedores.

A adaptação americana *It's in the Bag* não deixa de ser o elogio da família puritana, o *vaudeville*, tão cantado, é esvaziado de qualquer erotismo: parece haver apenas inocentes circos de pulgas na sua Penny Gaff.

A comédia de Formby *Keep your seats, please!* e a adaptação franco-italiana de Nicolas Gessner *12+1* representam o sexo. Os filmes nisso se opõem à adaptação de Hollywood *It's in the Bag*. A comparação lembra a velha oposição entre a representação da América do Norte como um continente mais puritano, versus o vicioso velho continente. Será mesmo a Europa um continente *risqué*?



## Conclusão

"A history that makes no claims to having the last word about anything, that is practiced under the express conditions that the very term naming the discipline is understood to be problematic, with nothing self-evident about it, and that the question of the different uses to which it lends itself, like that of its ultimate meaning, is to remain a constant reference point on the horizon of research, as well as the related question: If history there be, *of what* is it history?"  
Hubert Damish<sup>382</sup>

No primeiro capítulo discuti uma epistemologia da imagem mínima, apontei o que considero seus paradoxos, os desafios que essa fonte coloca ao historiador e circunscrevi as práticas no seu uso como fonte historiográfica.

No segundo capítulo tentei estabelecer a representação fílmica do passado como pertencente a uma tradição oitocentista. Discuti a centralidade do prazer visual na compreensão do filme histórico e as exigências colocadas a esse gênero fílmico por historiadores e críticos

---

382 DAMISH, Hubert. Preface. *The Origin of Perspective*. Cambridge/London: MIT Press, 1995, p.XIX.

como um discurso masculino. Explicitarei os procedimentos metafórico e metonímico.

No terceiro capítulo comecei a trabalhar as fontes e tentei construir o uso do filme como um documento da história político-social. Desenvolvi a riqueza desta que é a mais empregada metodologia na abordagem histórica do cinema ao comparar três adaptações fílmicas de *Dvienatsat Stuliev* que representam ditaduras do proletariado. Apontei para o perigo de não se dar atenção crítica a discursos fílmicos não literários. Levantei dúvidas sobre a autoridade do *autor* e sobre leituras do filme baseadas em abordagens alegóricas de seus finais.

O quarto capítulo desenvolveu a abordagem da história da arte. Localizei uma possível origem das adaptações fílmicas argentina e brasileira na comédia alemã anterior. Concedi ao *autor* e à nacionalidade do *autor* importante papel na análise. Tentei estabelecer que o melodrama contamina as adaptações sul-americanas.

No quinto capítulo tentei comparar filmes mais diferentes: filmes representando nações diferentes em diferentes décadas, diferentes tramas, com diferentes personagens e diferentes finais. Centrei a análise na representação do inglês criado por três outras adaptações fílmicas de *Dvienatsat Stuliev* influenciadas pela estética do *vaudeville*.

Nesta conclusão vou inicialmente questionar o campo da nacionalidade das referidas fontes, discutir o gênero cinematográfico como evidência, dessubstancializar um gênero fílmico como a chanchada e apontar outros caminhos possíveis para o trabalho com as fontes, não seguidos por esta tese. A conclusão, portanto, não oferecerá o esperado texto conclusivo.

A desconstrução da nacionalidade da fonte fílmica, pressuposto subjacente às exegesis desenvolvidas não foi possível nos capítulos anteriores. A dificuldade de se combinar a discussão teórico-metodológica

com o trabalho com as fontes talvez esclareça a divisão informal mas imperiosa que separa os historiadores que se dedicam aos dois campos.

### Nacionalidade e Fonte Fílmica.

Até agora tomei como evidente que um filme feito em Hollywood é um filme americano, que uma comédia assinada Ealing é certamente um filme inglês, que um filme rodado na Rússia falado em russo e dirigido por um cineasta russo é um filme russo. A nacionalidade de *Dreizehn Stühle*, que a princípio parecia ser um filme vienense, foi declarado alemã, nacionalidade da produtora e das tropas invasoras que precederam o diretor vienense Emo e sua equipe.

Uma adaptação fílmica de *Dvienatsat Stuliev*, focalizada no último capítulo, intitulada *Una su trédici* ou *12+1*, é entretanto uma co-produção franco-italiana. A complexidade do conceito de nacionalidade fílmica transparece nas co-produções. Como podem historiadores abordar *12+1*? Será esse um filme italiano ou francês, uma fonte italiana ou francesa?

Outras adaptações fílmicas de *Dvienatsat Stuliev* representam um único país mas *12+1* representa mais de um deles. Torna-se mais difícil estabelecer a nacionalidade da fonte fílmica uma vez que seqüências foram rodadas em Londres, Paris e Lucca.

O elenco de *12+1* também não oferece ao historiador um terreno estável. Pode parecer que Gassman e De Sicca fariam de qualquer filme um filme italiano. Gassman foi um dos atores que controlaram a comédia italiana.

Mas conseguirá Gassman / *Brancaleone da Norcia* como protagonista garantir – num elenco milionário de atores e atrizes de diferentes nacionalidades – a comédia *12+1* como um filme italiano? Vittorio Gassman interpreta um ítalo-americano em *12+1*, não o típico *maschio* italiano. A construção da personagem aponta para a nacionalidade americana referida no início da comédia: obsecado com o tempo Mario programa seu relógio de pulso para despertar e controlar o vício do fumo. Garantirá Gassman interpretando um americano a nacionalidade italiana de *12+1*?

A língua falada pelo elenco também não ajuda. O elenco transnacional fala em inglês.

O fácil, automático dispositivo de se atribuir a nacionalidade de uma fonte fílmica vinculando-a à nacionalidade do realizador não fornece nenhuma estabilidade em casos como *12+1*.

Nicolas Gessner é um apátrida. Ele é um húngaro que não mora na Hungria desde a adolescência. Ele morou na Suíça mas ele não é um suíço. Um homem que fala seis línguas e pode estar trabalhando em Los Angeles nesse momento, Gessner mora em Paris mas nenhum parisiense pensaria nele como francês. O que pode fazer o historiador quando a nacionalidade do cineasta não contribui para a definição da nacionalidade do filme? Quando seus filmes, a obra, também não lhe fornecem uma nacionalidade estabelecida? Nicolas Gessner diz:

“[...] people cannot locate me. You asked me *where are you from?* It is the same with the movies I make, because there is no style, there is no trade mark. I spent two years now - *Space Route* - with computer animation. I don't blame the *Cahiers du cinéma* for not mention me in the top directors. I know what I am doing.”<sup>383</sup>

---

383 GESSNER, Nicolas. Entrevista à autora. Paris: 28 set.1999.

O problema histórico, estabelecer a nacionalidade da fonte fílmica, se torna ainda mais difícil quando a autoria é ameaçada. Apesar do conceito de autor haver sido desnaturalizado por Michel Foucault, a prática continua a atribuir a autoria de um filme a seu diretor. *12+1*, porém, não oferece sequer a certeza do realizador para suportar o discurso histórico. Registros brasileiros, por exemplo, apontam Nicolas Gessner<sup>384</sup> apenas como roteirista, e apresentam contradições com fontes inglesas nas quais ele é dado como diretor.<sup>385</sup>

Luciano Lucignani, apontado na maioria das fontes como co-realizador de *12+1*, surgiu em 1962 no ciclo de filmes de episódios italianos dos anos 60, com *L'Amore Difficile*. Em 1968 ele rodou com o amigo Vittorio Gassman e Adolfo Celi *L'Alibi*, um filme sobre a vida de Gassman. Na Itália *Una su tredici* foi apontado como um filme apenas de Lucignani em periódicos publicados durante a filmagem. Mas a maioria dos registros apontou Luciano Lucignani como um dos realizadores de *12+1*, seu nome após o de Nicolas Gessner.

Em 1969 o periódico romano *Messaggero* traz matéria assinada com as iniciais LC que atribui o roteiro do filme a Lucia Dudi Demby e Gessner.<sup>386</sup> Mas este é o único documento em que aparece o nome de Lucia. Nicolas Gessner afirmou sequer conhecê-la.<sup>387</sup>

---

384 "Na versão inglesa do filme, a direção é atribuída a um dos roteiristas, Nicolas Gessner, que já dirigiu filmes na França e na Alemanha. O diretor Lucignani[...]" . Guia de Filmes. Rio de Janeiro: Embrafilme, p. 136.

385 Gessner se afirma único diretor e co-roteirista. "directed and co-wrote: TWELVE PLUS ONE - Vittorio Gassman, Orson Welles, Selected for Cannes Film Festival, " Curriculum vitae. Nicolas Gessner. Paris: Fax. Paris: set, 1999.

386 "Na versão inglesa do filme, a direção é atribuída a um dos roteiristas, Nicolas Gessner, que já dirigiu filmes na França e na Alemanha. O diretor Lucignani[...]" . Guia de Filmes. Rio de Janeiro: Embrafilme, p. 136.

387 GESSNER, Nicolas. Entrevista à autora. Paris: 28 set.1999.

“Actually I wrote the screenplay with Mark Dehm which is credited nowhere. And he is a marvellous American writer who lives in Paris. He wrote *Charade* for Stanley Donnen and he wrote *Help* for the second Lester movies with The Beatles.”

A hipótese de o roteiro de 12+1 ser de Nicolas Gessner é plausível. Na coleção de roteiros da Cinemateca Francesa, existe um argumento desenvolvido de 70 páginas assinado por Gessner, *Attention! Attacher vos ceintures!*<sup>388</sup> A estrutura narrativa de 12+1, seus personagens e situações já se encontram lá.

Gessner afirmou acerca da disparidade dos registros e sobre sua ameaçada autoria de 12+1: “[...] the producer, a Canadian-French producer, signed a co-production with Italy and by the law we have to put all the Italian names [...]”<sup>389</sup>. As leis italianas de co-produção fílmica podem responder o problema histórico. Usualmente produtores acrescentam nomes de técnicos locais à equipe para burlar a legislação de cinema em vez de realmente contratá-los. O periódico romano *Stampa* aponta para esta possibilidade: “[...] comproduzione franco-italiana con un regista per nazionalità [...]”<sup>390</sup>.

A própria comédia 12+1 oferece outra evidência que reforça essa leitura. O recurso utilizado pela comédia alemã para a comunicação do segredo das jóias escondidas foi copiado por 12+1 com uma pequena alteração. Na comédia alemã o herdeiro encontra uma carta atrás do retrato da falecida tia que fala do tesouro escondido. 12+1 copia a situação e

---

388 GESSNER, Nicolas. *Attention! Attacher vos ceintures!* Fundo Joseph et Lydia Berscholz. Cinémathèque Française. Paris.

389 GESSNER, Nicolas. Entrevista à autora. Paris: 28 set.1999.

390 L'Ultimo Film di Sharon Tate. *Stampa*. Roma, 24 Dec 1969. Acervo Cineteca Nazionale. Roma.

acrescenta um parágrafo à referida carta. Nele, a tia justifica a razão de deixar a herança escondida numa cadeira: “La tante Laura [...] tout est à lui et sans impôts.”<sup>391</sup> Ou ainda: “[...] una lettera della zia che svela un segreto: in una di quelle sedie, per eludere il fisco, la donna aveva nascosto un tesoro [...]”<sup>392</sup>

O cruzamento das fontes escritas, principalmente periódicos, a memória oral recolhida na entrevista com um dos realizadores apontados e a análise textual da própria fonte conduziram à plausibilidade da autoria de Nicolas Gessner. A autoria de *12+1* continua instável entretanto e o historiador não pode se basear em nenhuma nacionalidade estabelecida para definir a nacionalidade da fonte.

## **Gênero Fílmico e Nacionalidade da Fonte**

Talvez o gênero do filme – ou o sub-gênero da comédia como diriam críticos mais formalistas – possa ser um instrumento útil na atribuição de nacionalidade. *12+1* é uma comédia italiana ou francesa? Serão os gêneros cinematográficos comunidades imaginadas eles mesmos? O que seria uma comédia italiana?

A civilização ocidental desenvolveu formas de narrar, *gêneros*. Desde os antigos, que definiram os gêneros hoje ditos clássicos, os gêneros eram

---

391 Paris-Jour. Paris: 7 jul 1970. Acervo Cinémathèque Française. Paris.

392 SURCHI, Sergio. Tredici a Luca. La Nazione. Roma, 13 abr 1969. Acervo Cineteca Nazionale. Roma.

vistos como modelos, regras consagradas. Northrop Frye situou epistemologicamente a noção:

“Aristóteles parece-me abordar a poesia como um biólogo abordaria um sistema de organismos, distinguindo seus gêneros e espécies, formulando as leis gerais da experiência literária, em suma escrevendo como se acreditasse que há uma estrutura de conhecimento completamente inteligível, alcançável, a respeito da poesia... a Poética.”<sup>393</sup>

Segundo Hans Robert Jauss, o gênero, mais que norma para a criação artística, é paradigma que engloba produção e recepção, “um universo de expectativa, isto é, um conjunto de regras preexistentes, para orientar a compreensão do leitor (do público) e permitir-lhe uma recepção apreciativa.”<sup>394</sup>

Deslocada pelo romantismo, a teoria dos gêneros literários desenvolvida pelos filólogos da idade média ressurgiu com a abordagem estruturalista e definitivamente se extrapola os limites dos gêneros *clássicos*. Qualquer recorrência nas narrativas ocidentais poderá agora ser considerada um gênero, da prece à autobiografia.

O alargamento da noção reconhece que tais padrões narrativos organizam as obras em imagem-em-movimento. Elaine Cancalon e Antoine Spacagna precisaram essa ampliação do conceito: “ Uma verdadeira definição de estruturas não pode incorporar distinções específicas como escrito e visual.”<sup>395</sup>

Dessubstancializado o conceito clássico, o valor atemporal do gênero vacila, anunciando o olhar histórico sobre a arte:

---

393 FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. São Paulo: Cultrix, 1973, p.22.

394 JAUSS, Hans Robert. *Literatura medieval e teoria dos gêneros*. Rio de Janeiro: Instituto de Letras-UERJ, 1995, p. 9.



“Trata-se de perceber os gêneros literários não como *genera* (classes) num sentido lógico, mas como grupos ou famílias históricas [...] Nesse sentido, os gêneros são análogos às línguas históricas, que não se tem a pretensão de definir, mas unicamente examinar de um ponto de vista sincrônico ou histórico [...] apenas o estudo diacrônico permite constatar a relação entre elementos constantes e elementos variáveis, revelando-se estes últimos somente na progressão histórica.”<sup>396</sup>

Desde a década de 70 quando o campo do gênero recebeu a atenção trazida pela obra de Tzvetan Todorov, os estudos do cinema foram cada vez mais atraídos para essa questão teórica. No último quartel do século passado logrou-se estabelecer um campo independente, o do gênero no cinema, com os trabalhos de Altman, Elsaesser e Neale entre outros.

Nos estudos do cinema, nas palavras de Alain Masson, “[...] tous les genres ne sont pas seulement des styles, mais des perspectives morales.”<sup>397</sup> Que o gênero é institucional, é consenso não só no campo do cinema mas no da chamada nova história da arte: Hubert Damish afirmou a natureza institucional das convenções: “[...] rules are not invented, nor are they discovered, being of institutional origin.”<sup>398</sup>

As ligações do campo do gênero com o da nação vêm sendo construídas ultimamente com sucesso, tendo Rick Altman estabelecido: “[...] genres are regulatory schemes facilitating the integration of diverse factions into a single unified social fabric. As such, genres operate like nations [...]”<sup>399</sup>. Ele afirmou a importância do gênero como discursos da nação.

---

395 CANCALON, Elaine D. e SPACAGNA, Antoine. Introduction. Intertextuality in literature and film: selected papers from the thirteenth annual Florida State University conference on literature and film. Gainesville: University Press of Florida, 1994, p. 3.

396 JAUSS, Hans Robert. Op. Cit. p. 10-4.

397 MASSON, Alain. Comédie musicale. Paris: Éditions Stock, 1981, p.18.

398 DAMISH, Hubert. Op. Cit. p. 59.

399 ALTMAN, Rick. Film/Genre. London: BFI, 1999, p.195.

“Genres and nations, these hypotheses suggest, are tied together in such a special way that, against all likelihood, genre theory might actually be a useful tool for analysing relationships between populations and the texts they use, for whatever purpose they might use them. Against all expectation, genre theory might actually help us think about nations.”<sup>400</sup>

Antes da discussão teórica porém André Bazin já afirmara a comédia fílmica como o gênero americano por excelência: “Comedy was in reality the most serious genre in Hollywood, in the sense that it reflected, through the comic mode, the deepest moral and social beliefs of American life.”<sup>401</sup>

Alain Masson radicalizou a leitura de Bazin chegando a negar que a comédia musical americana possa ser lida como expressão de realizadores ou produtores individuais. Para ele não existem comédias de autor e a comédia musical americana deveria ser pensada como uma língua. Os realizadores de Hollywood “ [...] ont pu y manifester leur vision du monde. Mais ils n’ont pas fait le cinéma américain, pas plus que Montaigne ou Rabelais n’ont fait la langue française.”<sup>402</sup> Diferentes gêneros de comédia, como línguas, constroem diferentes comunidades imaginadas como tentarei estabelecer.

Segundo Laurence E. Mintz, a comédia estabelece ela mesma uma comunidade:

“The comedian must establish for the audience that the group is homogeneous, a community, if the laughter is to come easily.

---

400 ALTMAN, Rick. Op. Cit.

401 BAZIN, André. The Cinema of Cruelty. New York: Seaver Books, 1982, p.35. Apud HORTON, Andrew. Comedy/Cinema/Theory. Berkeley/Los Angeles:UCP, 1991, p. 3.

402 MASSON, Alain. Op. Cit. p.15.

‘Working the room’ [...] allows the laughter as an expression of shared values (since people are justifiably nervous about laughing alone and what that might reveal).<sup>403</sup>

Valores compartilhados não são estabelecidos apenas pelos temas das comédias mas também pelos dispositivos cômicos escolhidos.

Existiriam outras comédias fílmicas nacionais depois da comédia americana. A comédia fílmica italiana do final dos anos 60 e início dos 70 criou uma Itália, um país imaginado que talvez não seja muito diferente daquele que o *neo-realismo* inventou. *Soft*, as chamadas comédias eróticas ou *italianas* garantiram bilheterias e influenciaram decisivamente a comédia fílmica ocidental. A *pornochanchada* brasileira, por exemplo, se abeberou nessa fonte que numa revisão atual se mostra profundamente ingênuo.

O campo da comédia italiana, o nome do gênero criado por contaminação e pelo qual os filmes se tornaram internacionalmente conhecidos, pode ser datado do lançamento do filme de Pietro Germi *Divórcio à Italiana* em 1961. A comédia ganhou o Prêmio de Melhor Comédia no Festival de Cannes em 1962 e os Oscars de Melhor Argumento e Melhor Roteiro em 1963, abrindo espaço para novas comédias à italiana.

A comédia fílmica italiana é principalmente satírica, os filmes se pretendem críticas sociais. *Divórcio à Italiana* satirizava a resistência da sociedade cristã ao divórcio, cujo debate sacudia a Itália há décadas. Como a maioria da comédia fílmica *Divórcio à Italiana* se filia à tradição da comédia romana de onde tirou as complicações de sua trama. No filme a personagem do aristocrata vivido por Marcello Mastroianni leva a própria mulher ao

---

403 MINTZ, Lawrence E. Standup Comedy as Social and Cultural Meditation. In: DUDDEN, Arthur Power. American Humor. New York: Oxford University Press, 1987, p. 85-96.

adultério para matá-la, ficar livre e casar com a prima de 16 anos. A resolução do conflito, implicando no assassinato da esposa adúltera, era justificado pela honra masculina. A sátira atacava a indissolubilidade do casamento.

Se a comédia fílmica cria uma nação como as comédias italianas recriaram a Itália? O francês Daniel Serceau ancorou na tragédia a sátira italiana, a *comédia de costumes*:

“La comédie italienne, en dépit de la légèreté de son écriture, n’a plus rien de la légèreté française [...] La contingence accède à l’Ordre de la nécessité. Sous les masques, la gravité. Derrière les pantalonades, un sentiment tragique de la vie.”<sup>404</sup>

A comédia italiana fundadora, *Divórcio à Italiana*, resolve sua trama exatamente degradando uma solução trágica, o assassinato. Nada mais distante da leveza de 12+1 no trato da chamada infidelidade.

O epílogo irônico de *Divórcio à Italiana* representa os recém-casados num barco, supostamente em lua-de-mel. A jovem noiva, às escondidas do marido, flerta com um jovem marinheiro. O epílogo irônico parece característico das comédias dos anos 60. O epílogo da comédia de Pietro Germi pode lembrar a resolução da trama romântica de 12+1 quando, após a derrota e a perda das jóias, Pat abandona seu *partner* para casar por dinheiro com a personagem do aristocrata rico interpretado por De Sicca. As situações - tratadas diferentemente pelas duas comédias - afastam os filmes e ameaçam leituras de 12+1 como *comédia italiana*.

O epílogo de *Divórcio à Italiana*, desmonta a posição pró-divórcio da comédia e aponta para o perigo de substituírem-se mulheres velhas por novas. 12+1 não critica Pat pelo casamento de interesse, nem dos noivos é exigido qualquer compromisso com a monogamia. 12+1 não castiga essa

---

404 SERCEAU, Daniel. La comédie italienne: une bonne blague . In: PUAOX, Françoise. Le comique à l'écran. CinémAction. Paris:Corlet, 1997, p. 101-106.

transgressão. Sexo fora do casamento talvez seja um problema preferencialmente pensado como cômico na comunidade imaginada pelo francês. *12+1* é um filme distante da sátira italiana e mais próximo da tradição da farsa francesa de *boulevard*, de Feydeau e da tradição teatral recriada pelo cinema.

As duas comédias trabalham com a personagem de um aristocrata italiano, mas o barão de Mastroianni cumpre papel diferente do aristocrata de De Sicca. O primeiro, Ferdinando Cefalu, Fefé, é parte da crítica social do filme de Germi e metáfora da legislação ultrapassada. Já Nicolas Gessner não condena seu nobre ou qualquer outro de seus “[...] personnages intéressés, sans scrupules et sans relief. Le regard qu’il porte sur eux, est surtout trop complaisant”, como *Humanité – Dimanche* reclamou.<sup>405</sup>

O aristocrata de De Sicca é um personagem criado para permitir *12+1* indulgir em prazeres visuais e na antigüidade européia, palácios renascentistas e jardins seculares. O primeiro tratamento do roteiro escrito por Gessner, *Attention! Attacher vos ceintures!*, está cheio de comentários enfatizando o uso desses elementos antiquários. Gessner escolheu Lucca para representar a antigüidade italiana e se cercou de consultores, ele apontou pelo menos dois aristocratas na equipe: “Marquee Altovich the [...] production manager [...] and my chief editor Capelli was a marquee also and our lawyer was a cont.”<sup>406</sup>

Os gêneros cinematográficos que podem ajudar o historiador na questão da representação das nacionalidades, consistindo em modos institucionais de abordagem e interpretação, não são porém estáveis. *12+1* foi lançada depois do assassinato de Sharon Tate em Los Angeles em agosto de 1970. A recepção do filme não correspondeu ao que a análise textual deixaria supor. *12+1* foi principalmente o último filme de Sharon Tate, “[...] suo ultimo

---

405 S., L. *12+1*. *Humanité-Dimanche*. Paris: 13-19 jul 1970. Acervo Cinémathèque Française.

406 GESSNER, Nicolas. Entrevista à autora. Paris: 28 set.1999.

film prima di venire trucidata in una villa hollywoodiana”,<sup>407</sup> a maioria da imprensa italiana lembrou.

A imprensa francesa mostrou como a morte violenta da jovem atriz modificava o gênero de *12+1*. André Bessegès chamou o filme de estival mas “On peut seulement regretter que l’égérie drôlatique de l’héritier à la fois, malchanceux et obstiné soit la delicate Sharon Tate, qu’une mort atroce a enlevé si tôt au cinéma.”<sup>408</sup> Pierre Mazars foi explícito: “Ce fut le dernier film tourné par Sharon Tate dont on ne peut aujourd’hui goûter le charme et la malice sans un serrement de cœur. »<sup>409</sup> *12+1* tingiu-se de tragédia.

Gêneros cinematográficos são leituras e, como o *autor* ou *leituras alegóricas* não oferecem certezas ao historiador que trabalha o filme de ficção como fonte. E os gêneros – essas leituras para se pensar a comunidade imaginada – ultimamente têm desconstruído a própria idéia de nação.

Rick Altman trabalhou o exemplo do hino nacional norte-americano criado durante a Guerra de 1812 e que levou um ano para ser nacionalmente aceito. O processo de desconstrução desse discurso da nação, o *Star-Spangled Banner*, é datado do festival de Woodstock por John Barylick:

“My first memory of ‘The Star-Spangled Banner’ embellished, and thereby diminished, is Jimi Hendrix’s famous riff at Woodstock. Did anyone at the time see his performance as anything but protest? True, it was both effective and timely, but protest nonetheless – the musical equivalent of flag-on-the-butt jeans. Since then, however, we’ve heard a manner of ‘vacations on a theme’ passed off as national tribute. I haven’t heard a

---

407 M., L. Una Su Trédici. *Avanti!* Roma: 2 nov 1969. Acervo Cineteca Nazionale. Roma.

408 BESSEGES, André. *France Catholique*. Paris: 24 juil 1970. Acervo Cinémathèque Française. Paris.

409 MAZARS, Pierre. *12+1*. *Le Figaro*. Paris: 14 jul 1970. Acervo Cinémathèque Française.

baroque or rap version yet, but this year's winter sports season has hardly begun.”<sup>410</sup>

Altman conclui, questionando se essa declinação do nacional em gêneros não fragmenta a nação. Ele pergunta se a tendência a permanências estilísticas identificáveis do hino nacional – *gospel*, *country* ou operísticas, por exemplo – não torna hoje inadequada a própria denominação do hino de *nacional*.

Mesmo atribuições de gêneros que parecem mais estáveis, institucionalmente reconhecidas, podem apresentar surpresas. O filme *As Treze Cadeiras*, por exemplo, parece ser indiscutivelmente uma chanchada. Como tal, cópias em vídeo da comédia são distribuídas pela Riofilme/Sagres e *As Treze Cadeiras* consta na publicação referência do gênero, *Este Mundo é um Pandeiro*, de Sérgio Augusto.<sup>411</sup> O filme foi inclusive considerado uma dos melhores exemplos do gênero por Rubens Ewald Filho: “[...] 13 cadeiras, uma das melhores chanchadas da Atlântida.”<sup>412</sup>

Os momentos de farsa de Oscarito – ele no salão de barbeiro ou bêbado na casa vazia e na boate – não garantem *As Treze Cadeiras* como uma chanchada? Afinal, não era a farsa de Oscarito a marca maior daquelas comédias cariocas? A simples presença de Oscarito, Zé Trindade e Zezé Macedo – entre outros atores típicos das chanchadas da Atlântica – no elenco, ou Cajado Filho como co-roteirista, parecem garantir o gênero de *As Treze Cadeiras*, o que seria confirmado pela assinatura Atlântida.

---

410 BARYLICK, John. Oh, Say, Can You Sing?. 1996, p.16. APUD ALTMAN, Rick. Film/Genre. London: BFI, 1999, p.195.

411 AUGUSTO, Sérgio. Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

412 EDWALD FILHO, Rubens. Atores não captam o humor de Brooks. São Paulo: O Estado de São Paulo, 10 Ago 1976

A seqüência da boate não é uma seqüência do que se convencionou chamar chanchada, apesar da surpreendente performance farsesca de Oscarito. A seqüência retrabalha uma tradição da chanchada: o número musical na boate. Mas o número de Renata Fronzi, um número musical com uma das grandes vedetes da chanchada e limitado pelos poucos recursos da produção, não é um intervalo na ação dramática, como os números musicais das chanchadas. A própria farsa de Oscarito bêbado, interrompendo o número de Ivone, subindo ao palco, participando do coro do *ballet*, caindo em cima do bar é diferenciado. A farsa de Oscarito ocupa um espaço fílmico construído especialmente para sua ação e muitos cortes possibilitam a narrativa da coreografia sofisticada. Na chanchada habitualmente o corpo de Oscarito estava preso a pouquíssimos planos, médios, confinado num espaço teatral onde ele desenvolvia sua fala. A farsa de Oscarito era a marca da seqüência e sobrepujava o discurso fílmico da chanchada.

Em *As Treze Cadeiras* a narrativa e a ação – a trama fascinante das aventuras de *Dvienatsat Stuliev* – submetem a *chanchada* dos atores. A luz sofisticada, a fotografia competente, o padrão hollywoodiano da adaptação brasileira de *Dvienatsat Stuliev* negam *As Treze Cadeiras* como chanchada e mais a aproximariam da filmografia da Vera Cruz.

Mas em 1957 queriam as chanchadas serem ainda chanchadas? Queria Eichhorn fazer uma chanchada quando adaptou a novela russa?

Segundo Sérgio Augusto, a origem da chanchada se confunde com a da década de 40:

“...30 de dezembro de 1939... A história do cinema brasileiro a registra como um vistoso marco divisório. Foi no penúltimo dia de 1939 que Getúlio Vargas, 72 horas após a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado



Novo, sancionou uma lei de proteção ao filme nacional que de maneira decisiva motivaria a fundação da Atlântida.”<sup>413</sup>

No final dos anos 40 o eixo da produção já se movera para São Paulo. Nos grandes estúdios de S. Bernardo do Campo, 18 filmes foram produzidos segundo modelos de Hollywood pela companhia Vera Cruz, financiada por Francisco Matarazzo Sobrinho, parte de uma ação mecénática que incluiu a criação do Museu de Arte Moderna e o Teatro Brasileiro de Comédia.”<sup>414</sup>

A Vera Cruz negou a *chanchada* carioca e se propôs alcançar o padrão do filme clássico trazendo técnicos como Alberto Cavalcanti, realizador brasileiro de renome mundial, e trabalhos reconhecidos na Avant-Garde francesa e na escola documental inglesa.

Em 1953, um filme da Vera Cruz, *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, foi premiado em Cannes e internacionalmente distribuído mas a Vera Cruz falia no ano seguinte. A crise da indústria cinematográfica alcançou seu auge, a ameaça da televisão já aparecia no horizonte e fora da *chanchada* não havia emprego. Desde 1951, congressos anuais liderados pelo PCB e uma nova geração de futuros cineastas discutia um novo gênero de cinema informado pelas teses neo-realistas, por um clamor pelo nacional-popular e em defesa da produção independente. A *chanchada* que havia sido duramente atacada pela direita, a Vera Cruz, agora era atacada por aquilo que um dia seria o Cinema Novo, pela esquerda.

Se a narrativa de *As Treze Cadeiras* está mais para Vera Cruz do que para *chanchada*, a penetração do melodrama na trama de *Dvianatsat Stuliev* não pode também ser atribuída apenas a uma influência da filmografia paulistana. O melodrama informou as *chanchadas* da Atlântida que seriam resgatas pelo Cinema Novo e por ele denominadas *chanchadas* sociais, como

---

413 AUGUSTO, Sergio.Op. Cit. p. 31.

414 Cf. GALVÃO, Maria Rita. Vera Cruz: A Brazilian Hollywood. In: JOHNSON, Randal and STAM, Robert.(org) Brazilian Cinema. New Jersey: Associated Press, 1983, p.270-280.

*Moleque Tião*. O próprio cinema novo dessa primeira fase, chamada pela historiografia de neo-realista, é melodramática. De *Agulha no Palheiro*, 1952, de Alex Vianny a *Rio 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos o cinema novo era melodramático na década de 50.

A penetração do melodrama em *As Treze Cadeiras* também não justifica uma aproximação muito estreita com o Cinema Novo, impedida exatamente pelos elementos de chanchada que implicam numa *caricatura do povo*. O realismo para o povo foi um dos projetos da fase neo-realista do cinema novo. As personagens do cinema da primeira fase do Cinema Novo – o favelado, o pobre, o malandro, o negro, o menor abandonado – receberam uma representação realista, na linha da chanchada melodramática social, sem as inábeis representações da Vera Cruz.

Mas *As Treze Cadeiras* dialoga com aquelas experiências dos jovens cineastas revolucionários da década de 50. Uma das cadeiras procuradas por Bonifácio e Ivone está num morro, na festa de coroação da rainha da escola de samba. Três anos antes o filme que provocara escândalo e instaurara o cinema novo representara uma festa de coroação da rainha do morro. A seqüência farsesca de *As Treze Cadeiras* dialoga com a seqüência da escola de samba Unidos do Cabuçu e com o realismo de *Rio 40 Graus*. As personagens de chanchada rebaixam a escola de samba de Nelson Pereira, “[...] espaço da redenção da miséria humana na arte. A arte se afirma como salvação, poder e ritual liberatório, solidário e coletivo.”<sup>415</sup>

A representação do povo na escola de samba carioca era um processo em curso e o Cinema Novo neo-realista avançava no desejado realismo durante a produção de *As Treze Cadeiras*. Em abril de 1957 Nelson filmava

---

415 MACHADO, Hilda. *Rio 40º, Rio Zona Norte: O Jovem Nelson Pereira dos Santos*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1987. 197p. p. 176. Dissertação de Mestrado em História da Arte.

outra escola de samba, a de *Rio Zona Norte*.<sup>416</sup> “A escola de samba de Rio Zona Norte é mais nuançada [que a de Rio 40 Graus]: lá sai briga, lá existem contradições.” Não existiam navalhadas na coroação de Alice, a ingênua, a rainha da escola de samba de *Rio 40 Graus*.

Francisco Eichhorn faz a paródia o Cinema Novo neo-realista na festa da coroação da rainha da escola de *As Treze Cadeiras*. A escola de samba é liderada por Monsueto - um ícone das chanchadas carnavalescas e a farsa de Renata Fronzi violenta o tratamento realista do espaço popular. Mas a narrativa fílmica pertence a tradição clássica de *Rio 40 Graus*.

*As Treze Cadeiras* não se enquadra na produção barata e em série – ou na linguagem – das chanchadas, nem nas superproduções milionárias da Vera Cruz. Também difere da produção independente, cooperativada e inspirada pelo neo-realismo do Cinema Novo. Um cinema que responde às várias tendências do cinema brasileiro do final da década de 50, *As Treze Cadeiras* não pertence a um gênero e para descrevê-la há que se recorrer a vários deles. Não foi criada uma categoria para denominar a ocorrência dessa comédia. Esse gênero de comédia ainda não tem nome e portanto não existe. A categoria não tem historiografia – não tem história.

A problematização do gênero de *As Treze Cadeiras* buscou desmontar a possível confiança ingênua na hipótese do gênero como metodologia para asserção da nacionalidade da fonte fílmica. Se *As Treze Cadeiras*, um filme reconhecido pela historiografia como chanchada, resiste ao campo da chanchada, como pretender encerrar a questão da nacionalidade de 12+1 assegurando ser a comédia italiana ou francesa?

---

416 MACHADO, Hilda. Op. Cit. p. 82; 85; 176.

## Problema Historiográfico: Um Jogo de Treze Cadeiras.

“Assim falou-lhes que aritmética vinha de arithmos que é ritmo, que número vinha de nomos que era lei e norma [...]”

Clarice Lispector<sup>417</sup>

A incerteza concede privilégios e a possibilidade de problemas colocados a fontes historiográficas parece se tornar infinita. Simples operações como o aumento de uma cadeira no velho jogo da sala de Stargorod que conduziu o terceiro capítulo desta tese ao Terceiro Reich poderia tê-lo levado ao período Elizabetano, por exemplo.

*Dreizehn Stühle* – ou *As Treze Cadeiras* – alterou o número de cadeiras de 12 para 13. Na tradição saxã a principal associação com o número 12 não passa pelo zodíaco. Segundo Annemarie Schimmel “as 12 noites acrescentadas no calendário, intercaladas, para novamente fazer coincidir os anos solar e lunar vivem na religiosidade popular a superstição. Tais noites eram vistas como perigosas ou ao menos, misteriosas”<sup>418</sup>.

O pintor belga David Teniers II (ou Le Jeune) mostra que a décima-segunda dessas noites era carnavalescamente comemorada no século XVII e o seu óleo *Peasants celebrating twelfth night* recria animada bebedeira em uma taverna. As 12 noites entre o Natal e a epifania – o nosso luso dia de reis – também eram consideradas especiais, mágicas e os sonhos que tivéssemos durante elas possuíam poder oracular, predizendo o futuro ano. A última dessas 12 noites merecia novamente comemoração especial sendo que *The*

---

417 LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p.100.

418 SHIMMEL, Annemarie. *The mystery of numbers*. New York: Oxford University Press, 1993, p.132.

*twelfth night*, a comédia de erros de Shakespeare, possui esse nome por ter tido sua estréia na noite da Epifania de 1601 realizadas na corte inglesa.

Civilizações se utilizaram de números para medir sua vida na Terra e a eles atribuíram poderes. Números determinam o tempo e o espaço em fórmulas abstratas e são parte de um sistema de relações com outros astros e fenômenos naturais ou qualidades da divindade. O racionalismo hegemônico faz a atribuição de números às coisas parecer hoje a operação *natural*. Mas a humanidade também atribui coisas aos números. Conhecer um número é dominar seus atributos, ganhar os poderes a ele associados.

O processo de ordenação criado pelo homem é múltiplo e surpreende o desavisado, acostumado a ver apenas através da estrutura herdada: a numeração arábica e o sistema decimal. Mas embora sob a hegemonia do 10, na Grã-Bretanha por exemplo, o 12 até os anos 70 foi a base de uma medida importante como o dinheiro e até hoje ali mede a massa.

O significado *oculto* dos números é encontrado no folclore, na literatura culta, na arquitetura medieval ou na música. Mas tais tradições – a chamada numerologia – vêm sendo conservadas principalmente pelas diversas ciências adivinhatórias e utilizadas comumente em função oracular.

O número 12 é a base de números encontrados na mitologia, sejam os 144.000 dias da cronologia pré-colombiana ou nos 432.000 anos do período anti-diluviano dos babilônios. O círculo fechado – o 12 – é produto da multiplicação do 3 x 4, ou seja, uma combinação onde estão contidos tanto o espiritual representado pelo 3, como o material identificado no 4. O 12 também é a soma do sagrado expresso pelo 5 e pelo 7. É consenso que as associações feitas com relação ao 12 se prendem à astrologia e datam no mínimo dos tempos babilônicos quando os astrônomos babilônicos dividiram o caminho aparente da lua e do sol no céu em 12 segmentos. Os chineses e muitas das chamadas civilizações antigas se pautariam pelo 12, dividindo o ano por ele e as exceções são as culturas da América como os maias e os astecas.

Os doze signos do zodíaco influenciaram numerosos mitos, lendas e contos de fadas centrados em grupos de 12 entidades ou períodos de 12 horas, dias ou anos. São 12 os portões do paraíso, 12 os trabalhos de Hércules e os profetas. O 12 era um importante número redondo no oriente próximo e no mediterrâneo. As 12 tribos de Israel não eram exatamente 12 mas formavam um todo, uma unidade. O *Velho Testamento* possui um bom número deles e o 12 continuará a desempenhar importante papel nas alegorias cristãs, a começar pelos apóstolos que eram 12.

As correntes esotéricas que emergem na Rússia durante o *fin-de-siècle* e são ainda mais influentes na *belle-époque* difundem a Kabala, a numerologia judaica. Os simbolistas eram místicos, se reivindicavam bárbaros, não-ocidentais, e não-racionalistas. Poesia e esoterismo se uniam na Rússia de 1905 em inúmeras obras e salões como o do poeta Viacheslav Ivanov que recebia às quartas-feiras em São Petersburgo. Os formalistas após a revolução procederão ao levantamento das narrativas populares, reforçando o resgate do conhecimento numerológico contido na literatura oral russa.

Quando o místico judeu Ilya Ilf e Eugênio Petrov se resolveram pelo 12 para o número de cadeiras da sua novela russa aludiram a Alexander Blok. O simbolista russo que não se opõe aos bolsheviques, em 1904 havia se tornado o segundo escritor da revolução – havia Gorki – com um poema, *Os doze*. Mais de 20 anos antes de Ilya Ilf e Eugênio Petrov escreverem *As doze cadeiras* Blok já havia se utilizado do simbolismo contido no doze e sua metáfora crística para contar a história de seus guardas vermelhos.

Quando E. W. Emo aumentou uma cadeira às doze de Ilf e Petrov, possivelmente para evitar os fantasmas da décima-segunda noite da Epifania ele escolheu outro número temido, o treze. No ocidente o treze remete a

Judas, o décimo-terceiro à mesa na última ceia, à morte de Cristo e à morte a que os humanos estamos condenados e da que temos consciência. Em todos os baralhos de Tarot o treze é representado pela iconografia da morte: o esqueleto e sua foice, o fim.

O treze é azarado porque nos leva além do doze, o número perfeito. O doze combina os arquétipos do 1 e do 2 e, por isso, representa o zodíaco, o universo. O doze pode ser dividido por 1, 2, 3, 4 e 6, mais dígitos que qualquer outro número. O treze destrói essa elegância, não pode ser dividido a não ser por ele mesmo e por 1. Porque o treze arruína a perfeição do 12, ele representa a nova criação, a morte que destrói velhas formas abrindo espaço para novas.

Em *Las Doce Sillas*, quando o padre cubano pede o jogo de doze cadeiras – onde pensa estarem as jóias – para uma representação da *Última Ceia*, a dona pergunta: “– Todas as doze?”. E ele responde que mudar o número dos 12 apóstolos seria com certeza revolucionário. Não se sentam 13 pessoas à mesa. A tradição cristã explica a aversão ao 13, referência à última ceia, onde o décimo-terceiro sentado à mesa traiu Jesus. Assim serão 13 as hierarquias do inferno e legiões. Número de transgressão de um sistema fechado – o 12 – o 13 é pré- cristão e aparece em contos de fadas e mitos onde o herói não deve abrir uma décima-terceira porta o que romperia a ordem perfeita, circular, da dúzia.

Paul Hoffman tem um trabalho intitulado *Triskaidekaphobia*<sup>419</sup>, ou seja, o medo do número 13 que custa aos Estados Unidos um bilhão de dólares – a preços de 87 – em absenteísmo, cancelamento de voos e redução do comércio nos dias 13 de cada mês. É surpreendente o número de hotéis que não possuem andar com esse número. Nos Estados Unidos não há prédios com o 13º andar. Nos aviões salta-se a poltrona 13, que ninguém quer.

---

419 HOFFMAN, Paul. Triskaidekaphobia. Smithsonian Magazine. Washington, fev 1987.

No Brasil o medo ao 13 se confunde com o mês de agosto, considerado azarado. Em agosto de 1954, o suicídio de Getúlio Vargas, cristaliza a tradição. Onze anos depois, segundo Otto Lara Rezende, outro episódio dramático fortalece o treze e seu pavor: "A 13 de agosto de 1965, na TV Globo recém inaugurada, que era então apenas o canal 4 do Rio de Janeiro, Gláucio Gil abriu o seu programa à noite com as seguintes palavras: '6ª feira, 13 de agosto. Até agora tudo bem.' E, trágica ilustração, caiu morto, fulminado por um infarto."<sup>420</sup>

Mas a numerologia não considera o 13 um número azarado. Pelo contrário, aquele que sabe utilizar o 13 desfruta poder sobre o mundo material. Nos manuais de cartomancia, a leitura oracular do 12 indica uma situação em que o consulente não se acha em posição de agir e carece de livre-arbítrio. A carta inclui alusão a erros passados com explícito sentido kármico e aconselha portanto resignação e paciência. Não é um número benéfico se tirado nas questões ditas materiais. Já o arcano 13 representa uma mudança radical, associada a benefício material. O acréscimo de uma cadeira à trama original russa na adaptação alemã não desmente o benefício material do 13 quando cria um *happy-end* e transforma o falhado herdeiro em inventor milionário.

---

420 RESENDE. Otto Lara. ELLE. Ago 1992 ano 5 nº 7 p. 100



## As Cadeiras Como Metonímia

As abordagens metonímicas desfrutam de maior estabilidade, embora não dêem conta do filme como um todo. A fonte é rebaixada de discurso a lugar de memória e o historiador se aproxima dele com o olhar tradicional que vê no filme a memória, um dos problemas historiográficos mais colocados à imagem.

A metodologia será empregada no *corpus* aqui estudado, realizando-se agora um investimento indiciático nas cadeiras como objeto de cena, segundo a tradição antiquária da história da arte. Com o método indicial dos *connaisseurs*, serão atribuídos estilos às cadeiras escolhidas por cada adaptação fílmica para representar o valioso objeto da busca dos aventureiros.

A civilização ocidental parece ter produzido móveis cada vez mais permanentes e específicos: para sentar surgiram primeiro banquetas e mochos e depois as cadeiras. As cadeiras se mantiveram estruturalmente inalteradas – a passagem do tempo marcado pelos antiquários em variações materiais e estilísticas.

A novela de Ilf e Petrov fala de “ [...] uma dúzia de cadeiras [...]. Mobília excelente, fabricada por Gambs.” <sup>421</sup> O mestre marceneiro teria iniciado aquela “partida de móveis” em São Petersburgo, 1865<sup>422</sup> – o que depois seria confirmado pelo leiloeiro quando anuncia as peças como da “época de Alexandre II”<sup>423</sup> ou seja 1855-1881.

Adaptações fílmicas de *Dvienatsat Stuliev* – *Dreizehn Stuhle*, *Dvienatsat Stuliev*, *The Twelve Chairs* – optaram por cadeiras *Hepplewhite*

---

421 ILF, Ilya e PETROV, Eugene. As Doze Cadeiras. Rio de Janeiro: Lux, 1961, p. 214.

422 ILF, Ilya e PETROV, Eugene. Op. Cit. p. 313.

423 ILF, Ilya e PETROV, Eugene. Op. Cit. p. 202.

para representar as cadeiras russas de 1865, cuja inspiração inglesa a novela sublinhara. George Hepplewhite ficou conhecido após sua morte quando da publicação póstuma de seu livro *The Cabinet - Maker and Upholsterer's Guide* em 1788.

Pouco se sabe dele e Hepplewhite pode nem ter produzido móveis já que nenhuma peça de mobiliário foi até hoje identificada como dele. Mas seu livro circunscreveu o estilo neoclássico de 1780-1785 na Inglaterra e o nomeou.<sup>424</sup> A historiografia leva a crer que o estilo Hepplewhite não foi uma invenção sua e que o guia apenas codificou mobiliário produzido na época.

As características cadeiras com espaldares ovais ou recurvados, *shield-back*, foram as cadeiras escolhidas pelos roteiristas de *12+1*. A comédia é a única das adaptações de *Dvienatsat Stuliev* a nomear o estilo e incluir Hepplewhite na ação do filme. Em *12+1* a estátua que os aventureiros compram enganados no leilão não é nem a Justiça soviética nem a Fortuna alemã, mas uma estátua de George Hepplewhite. A mudança naturaliza o equívoco, esvazia as alegorias e intensifica a comicidade.

A adaptação cubana também se utiliza de cadeiras à maneira Hepplewhite, mas a principal operação de *Las Doce Sillas* será o resgate de um episódio secundário da novela russa relacionado às cadeiras. Em uma das cadeiras Ostap encontra finalmente um objeto no estofo, uma caixa de madeira. Dentro dela, “um disco de cobre”: “Com essa poltrona o mestre Gambs inicia uma nova partida de móveis. São Petersburgo, 1965.”<sup>425</sup> Ou seja o disco era “um elemento apostado em parte não visível de um objeto, indicando a identidade da marca do fabricante.”<sup>426</sup>

---

424 HEPPLEWHITE, George. *The Cabinet Maker and Upholsterer's Guide from drawings*. New York: Dover, 1969.

425 ILF, Ilya e PETROV, Eugene. Op. Cit.p. 313.

426 NEVES, José. joséneves@ CeRLuB/MHN. Mensagem pessoal. Rio de Janeiro, 09 maio 2001.

Tomás Gutierrez-Alea e Ugo Ulive reforçaram o episódio, desvelando a cadeira inglesa como fraude. Quando a sogra revela o segredo a Hipólito eles se referem às cadeiras como as cadeiras inglesas que sempre pensaram ter: “Qué sillas? Las sillas inglesas?”<sup>427</sup> Ao encontrar a marca na cadeira esquecida pelo caminhão da mudança – “[...] com esta silla Miqueli Mueble inaugura su modelo Victoriano”<sup>428</sup> – Hippólito se surpreende com a falsidade da cópia. A montagem de seu *c/ose* com o de um palhaço reforça a representação da burguesia cubana como ingênuos novos-ricos.

A idéia de possuir uma cópia e não uma autêntica cadeira de época não surpreenderia o milionário americano Frederic Turnbull da adaptação holywoodiana de *Dvienatsat Stuliev*. A produção de *It's in the Bag* optou por uma cadeira à maneira *Chippendale* – com o monograma brasonado FT apostado no encosto. O monograma é

“um elemento gráfico apostado numa superfície visível, destinado a estabelecer a posse [...] de objeto ou grupo de objetos. O costume iniciou-se na Idade Média para “estabelecer as posses de pessoas que viviam num mesmo teto. Inicialmente, era simplesmente um grupo de letras pintadas. Como o tempo, tornou-se um conjunto altamente estilizado que geralmente forma um grafismo”.<sup>429</sup>

O monograma identificava elementos distintos de uma mesma família, “enquanto o brasão indica ao mesmo tempo, uma família (a do brasão) e uma pessoa, a chefe da casa.”<sup>430</sup>

---

427 ALEA, Tomas Gutierrez e ULIVE, Ugo. Las 12 sillas. Habana: ICAIC, 1963, p. 22.

428 Plano 301. ALEA. Tomás Gutierrez e ULIVE, Ugo. Las Doce Sillas. Habana: ICAIC, 1963, p. 79. Plano 301.

429 Neves, José. joséneves@ CeRLuB/MHN. Mensagem pessoal. Rio de Janeiro: 09 maio 2001.

430 Neves, José. joséneves@ CeRLuB/MHN. Mensagem pessoal. Rio de Janeiro: 09 maio 2001.

O brasão do plebeu Frederic Turnbull em sua cadeira – cópia de mobiliário inglês – como o robe de burguês do século XIX no figurino da personagem apontam para a relação ambígua que a nobreza do dólar mantém com a velha Europa e que a comédia de Fred Allen se dedica a atacar na personagem do anglófilo Parkes.

A outra adaptação de *Dvienatsat Stuliev* da década de 40, *El Sillón y la Granduquesa* tematiza esse motivo americano, a diferença com o velho continente, na personagem da protagonista, a nova-rica vivida por Olinda Bozán. A cadeira apresentada como russa é uma degradada diluição de cadeira Luís XIV, com a moldura do encosto encimada por uma concha, vocábulo típico da linguagem decorativa do barroco.<sup>431</sup> A noqueira revestida por pátina, o estofamento transformado do “English chintz”<sup>432</sup> em veludo, os “sillóns de terciopelo” da comédia argentina se pretendem históricos e o leiloeiro afirma neles haver se sentado o próprio czar.

As cadeiras da adaptação inglesa, limitadas pelo gênero do filme e pelo orçamento do *quota-quickie*<sup>433</sup> não fazem juz à antigüidade reivindicada pela novela. No início do filme, uma fala da velha tia entretanto ressalta a importância das cadeiras na vida do homem e cita cadeiras importantes: a cadeira elétrica<sup>434</sup>, do outro lado do Atlântico, e o trono.<sup>435</sup> A fala aponta para uma possível leitura de *Keep your Seats, Please!* pelos ingleses em 1936,

---

431 Dora Alcântara. Conversa com a autora. Rio de Janeiro: 09 maio 2001.

432 ILF, Ilya & PETROV, Eugene. *Diamonds to sit on: a Russian comedy errors*. Trans. From the Russian by HILL, Elizabeth e MUDIE, Doris. London: The Labour Book Service, 1940, p. 202.

433 Como eram chamados os filmes produzidos rapidamente para ocupar a cota do mercado inglês garantido para o filme nacional pelo Estado.

434 É curioso como *It is the bag*, a adaptação americana de *Dvienatsat Stuliev* recria a cadeira elétrica citada pela personagem do filme inglês. Quando a quadrilha de gangsters tenta matar o chefe ela o faz sentar-se em uma cadeira que se revela eletrificada. A coincidência reforça a cadeira elétrica como representação americana.

435 “Chairs, chairs – what a part they play in our lives. The young man aspiring to achairs with the board of directors. A seat in the Parliament. And what do we find on the other side of the Atlantic? [...] the eletric chairs, and on this side? [...] the greatest chair of all: the Throne!”

*Keep Your Seats, Please!*. Screenplays Collections. British Film Institute. Londres.

uma alusão cômica à abdicação de Edward VIII naquele ano. O sobrinho que herda, a transmissão oblíqua – teria sido associado a George VI?

*As Treze Cadeiras*, a recriação brasileira da comédia alemã *Dreizehn Stuhle*, criou uma situação inexistente no filme de E. W. Emo. Uma das cadeiras é encontrada em uma escola de samba, comprada para servir de trono à rainha da escola. *As Treze Cadeiras* carnavalescamente rebaixa o trono, o que a aproxima do gênero chanchada que lhe é atribuído. As situações de farsa criadas por Oscarito, que tenta rasgar o assento do trono com a rainha nele sentada, remetem à seqüência de George Formby na cadeira do mágico em *Keep your Seats, Please!*<sup>436</sup> A rainha da escola de *As Treze Cadeiras* é uma mulata com cadeiras largas. Se na Inglaterra a cadeira parece associada ao trono, no Brasil ela é associada aos quadris femininos, como lembrou Gilberto Freire:

“Não é insignificante o fato de a palavra cadeiras ter se tornado, em língua portuguesa, sinônimo de ancas, com a mulher descadeirada sendo olhada como deficiente de corpo. O que é certo também da chamada de quartos caídos são ancas, por suas deficiências, destoantes de uma generalizada moda brasileira segundo a qual a mulher de formas mais salientes tende a ser considerada a mais ortodoxamente feminina.”<sup>437</sup>

As cadeiras escolhidas pelo roteirista e também cenógrafo Cajado Filho para a produção de *As Treze Cadeiras* são exemplares ecléticos do final da década de 50. Para valorizar as cadeiras à venda, Oscarito garante sua antigüidade, e conta uma lenda que novamente remete ao baixo ventre. Elas teriam pertencido à Marquesa de Santos, dadas por D. Pedro I numa ocasião

---

436 Não afasto a possibilidade de E. W. Emo e Frans Eichhorn terem visto *Keep your Seats, Please!*

437 FREYRE, Gilberto. *Modas de Homens e Modas de Mulher*. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 65.

em que – e Oscarito baixa a voz, cochicha alguma malícia ao ouvido de Zé Trindade que ri, mas nega a origem: “– Nada! Foram compradas na rua do Catete.” A paródia da cadeira histórica confirma a historiografia da chanchada que afirma a crença do gênero na incapacidade do cinema brasileiro para a temática histórica. Segundo João Luiz Vieira a chanchada representava a “[...] ‘seriousness’ of historical themes as characteristics of the immobility of the past, of things antiquated and dead, appropriate not to the people but rather to an intellectual elite.”<sup>438</sup>

T.G.A. Nelson abriu seu livro sobre comédia com uma interpretação de O Nome da Rosa, a novela de mistério de Umberto Eco de 1980:

“The setting was a medieval monastery. The motive for the murderers was to keep secret the existence of a manuscript of Aristotle’s supposedly lost treatise on comedy. Superficially, this sounds a slender motive for a series of brutal and bizarre killings. But to Eco’s principal characters the great philosopher’s attitude to comedy and laughter is of clamorous importance. The protagonist seeks Aristotle’s authority to uphold his view that laughter is desperately needed in a world dominated by the spirit of seriousness, by fanaticism, intolerance and fear. The antagonist wants to suppress Aristotle’s treatise because he sees laughter as embodying all that is demeaning and trivial: as a threat to religious faith and to the dignity of human life.”<sup>439</sup>

---

438 VIEIRA, João Luiz. “From High Noon to Jaws: Carnival and Parody in Brazilian Cinema. In: JOHNSON, Randal and STAM, Robert.(org) Brazilian Cinema. New Jersey: Associated Press, 1983, p. 56-269.

439 NELSON, T. G. A. Comedy: an introduction to comedy in literature, drama and cinema. New York: Oxford University Press, 1990, p. 1.

Acadêmicos dos estudos clássicos, como Richard Janko,<sup>440</sup> defenderam por exemplo que o *Tractatus Coislinianus* seria uma fonte romana confiável para essa perdida teoria cômica de Aristóteles. A fonte entretanto tem sua autenticidade contestada. O tratado, construído no modelo da famosa definição da tragédia, parece mesmo ser um exercício retórico e não uma recriação do texto grego perdido.

A fantasia do especialista em comédia expressa na ficção de Eco é a nostalgia da autoridade e das certezas possibilitadas pelas mega-narrativas. Se o livro perdido de Aristóteles fosse encontrado esse seria um importante evento para os estudos clássicos e para o campo da comédia. Mas a obra do grego não resolveria as questões da falta de limites estabelecidos para os gêneros narrativos ou a proliferação de gêneros cômicos no cinema. O texto de Aristóteles sobre a comédia é uma possibilidade como a última cadeira de *Dvienatsat Stuliev* – e uma promessa.

A busca não tem fim. Literalmente, no caso das adaptações filmicas da novela soviética, onde o fascínio da trama continua estimulando realizadores de cinema mundo afora. Tive recentemente notícia da existência de uma adaptação realizada na antiga Checoslováquia<sup>441</sup> e que não foi abordada aqui. E cada vez mais a televisão se apropria da velha sátira. A televisão alemã que já havia feito uma mini-série na década de 70, colocou no ar em 1997 outra adaptação, novamente uma produção austro-germânica – *Mein Opa und die 13 Stühle*<sup>442</sup> – que pela sinopse parece refletir os presentes tempos pós-modernos. A herdeira, uma mulher, encontra a última cadeira no orfanato antes de as jóias terem sido nelas descobertas: "Samantha has to make the most important decision of her young life".<sup>443</sup> Cabe à protagonista

---

440 JANKO, R. Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1984, p. 156-60.

441 Agradeço a Nicolas Gessner a notícia.

442 Mein Opa und die 13 Stühle. Disponível na internet via [www.Internet Movies Data Base](http://www.Internet Movies Data Base). Arquivo consultado em 04 maio 2001.

443 Agradeço a Theodorus Wentz a notícia e a sinopse.

resolver o conflito entre desejo individual e interesse coletivo. A sinopse não adianta se o espectador tem acesso à decisão.

Temo que esta conclusão pareça mais uma *inconclusão* do que o final adequado a uma tese. Mas pode haver final para algum estudo do comédia? Não é intrínseco ao gênero negar o encerramento épico ou trágico?



## **Anexo I**

### **I.1 Fontes Fílmicas**

#### **As 7 cadeiras inglesas (1936)**

##### **Sinopse<sup>444</sup>**

A trama de *Dvienatsat Stuliev* é sensivelmente cortada e se organiza em torno da busca de apenas 7 cadeiras.

Uma senhora idosa deixa seus bens para instituições de caridade, impedindo os parentes ambiciosos de herdar. Mas ela esconde 90.000 libras no assento de uma das cadeiras a serem leiloadas com o resto da herança e escreve uma carta para o sobrinho alertando-o do tesouro e seu esconderijo. O estratagema visa não levantar suspeitas no resto da família.

Desempregado, George tenta empenhar seu ukelele para pagar seu aluguel. Na pensão ele descobre que a senhoria alugou seu quarto para Florrie. A moça foge de assistentes sociais que querem lhe tomar a sobrinha Binkie e também não tem dinheiro.

No leilão George compra seis cadeiras sem saber que a sétima já havia sido vendida para um marinheiro bêbado. Eles são expulsos do leilão

---

<sup>444</sup> Inspirada em BRET, David. *George Fomby: a troubled genius*. London: Robson Books, 1999, p. 52 -4.

por não terem dinheiro. George mostra a carta da tia ao advogado dela, Drayton, a quem pede dinheiro emprestado para a compra das cadeiras.

O advogado queima a carta da tia – a única prova de George da possibilidade de ter muito dinheiro a curto prazo. A conversa dos dois é ouvida pelo vigarista Max, que ajuda George e Florrie em troca de uma porcentagem que, como em *Dvienatsat Stuliev*, não pára de crescer.

A primeira cadeira foi comprada por Madame Louise, uma famosa professora de canto. O marido pensa que George e Max são amantes da mulher e os expulsa da casa.

Florrie e Binkie cantam *Standing On The Tip Of My Toes* e Florrie e George cantam *Goodnight Binkie*.

Perseguidos pelo advogado e pelos assistentes sociais, o trio rasga a cadeira do consultório de um médico e as do palco no espetáculo de um mágico.

Na casa de duas irmãs descobrem que o estofado da sexta cadeira foi comido por um bode. Eles levam inutilmente o bode para o hospital, onde o radiografam.

George descobre que existia uma sétima cadeira, comprada por um marinheiro do navio *The Bumblebee*, que está para partir. Os três correm para o porto onde apenas Max consegue pular para bordo. George e Florrie perdem o navio. George volta à casa de penhor, tentando novamente empenhar o ukelele. Ali descobre a sétima cadeira que o marinheiro havia empenhado. George empenha seu ukelele e as roupas dele e de Florrie, compra a cadeira, descobre as jóias e pede a namorada em casamento.<sup>445</sup>

---

445 BRET, David. Op. Cit. p., p. 52 -4.

## Monty Banks

O diretor Monty Banks é citado na continuação da novela *Dvienatsat Stuliev –The Golden Calf –* como um ator do cinema silencioso famoso na Rússia em 1927.<sup>446</sup> O comico – “petit, gros et moustachu”<sup>447</sup> –começou em Hollywood em 1914, com Mack Sennet. Fez filmes médios marcados por perseguições de carro que acabavam em batidas. William Everson comentou “que suas comédias mudas sobressaíam na produção media americana.”<sup>448</sup> Em 1928, Banks vai para a Inglaterra onde trabalha na Ealing e dirige *George Formby* em 1935 na velha farsa da perseguição, agora de motos, de *No limit*. Depois ele dirigirá *Gracie Fields* em *Queen of Hearts*. Em 1940, volta aos Estados Unidos e dirige *Laurel e Hardy* n’o gordo-e-o-magro *Great Guns*.

Monty Banks, “this jolly little cosmopolite, an Italian citizen with an American accent and a British passport”<sup>449</sup> nas palavras de Basil Dean, parece mais lembrado pelos filmes da década de 30: *The Girl in Possession* (1934); *The Church House* (1934); *Father and Son* (1934); *Man of the Moment* (1935); *No limit* (1935); *Keep your Seats, Please!* (1936); *Queen of Hearts* (1938); *We're Going to be Rich* (1938); *Keep Smiling* (1938) e *Shipyard Sally* (1939). A guerra acabou com a carreira<sup>450</sup> do “tactful, fun-loving and breezy”<sup>451</sup> Monty Banks.

---

446 “But in the edifice of the printing establishment the commission found work in full swing. Violet lamps gleamed and flat printing presses conscientiously flapped their wings. Three of them painted the canyon on colour, while out of the fourth, the multicoloured one, like cards out of the sleeves of a magician, flew postcards with the portraits of an alleged Douglas Fairbanks in a black half-mask on the mug of a samovar tippler, of the enchanting Lya de Putti and of a nice chap with bulging eyes, famous under the name of Monty Banks.” ILF, Ilya e Petrov, Eugene. *The Little Golden Calf*. New York: Frederick Ungar, 1966, p. 60-1.

447 TULARD, Jean. *Dictionnaire du cinéma: les réalisateurs*. Paris: Robert Laffont, 1982, p. 49-50. Ver também JEANNE, René e FORD, Charles. *Histoire illustrée du cinéma: le muet*. Paris: Marabont Université, 1981, p.240.

448 “Every so often out of a welter of tenth-rate material, one finds one obscure comedy with a Walter Hier or a Billy Dooley or a Monty Banks that is really first-rate.” EVERSON, William K. *American Silent Film*. New York: Oxford University Press, 1978, p.279.

449 DEAN, Basil. *Mind's eye*. London: Allen & Unwin, s/d, p.208.

450 “Then in 1940 Italy entered the war and Gracies’s Italian-born husband Monty Banks was faced with internment. So to get him out of the country, she accepted an engagement to tour

Keep your Seats, Please!, com reprodução do som orgulhosamente anunciado em alta fidelidade, foi um veículo para o comediante George Formby, e suas canções cômicas. O filme deve ter contribuído para a popularidade desfrutada por Formby junto a platéias soviéticas entre 1938 e 1943. Quando de sua visita à URSS, George precisou da ajuda do exército e da polícia para sair da estação de trem de Moscou. A fama parece ter sido tamanha que o produtor inglês Basil Dean divulgou a lenda de que o ator teria recebido uma medalha da Ordem de Lenin.

### Ficha Técnica<sup>452</sup>

*Keep Your Seats, Please!*

Produtora: ATP/EALING

Produtor: Basil Dean

Diretor: Monty Banks

Roteiro: Tom Geraghty/Ian Hay/Anthony Kimmins. Baseado na peça, Twelve Chairs, de Eugene Petrov e Elie Ilf.<sup>453</sup>

---

Canada to raise money for the Navy League. Monty hastened to the USA where he had been brought up, to take out the American citizenship, and Gracie raised £300,000 on her Canada tour. But she had not anticipated the furore that her departure would cause. She was denounced in the press, accused of fleeing with a fortune in jewels and planning to sit out the war in comfort." RICHARDS, Jeffrey. Films and British National Identity: From Dickens to Dad's Army. Manchester: Manchester University Press, 1997, p. 265-6.

451 LOW, Rachel. Film Making in 1930s Britain. London: Allen& Unwin, 1985, p.163.

452 BRET, David. Op. Cit., p.273-4 e British Film Institute SIFT Database (Title Detail Print). Londres.

453 No roteiro, constada uma adaptação de Walter Meade. Keep Your Seats, Please! S 138. BFI Screenplays Collections, Londres.

Elenco: George Formby, Florence Desmond, Alastair Sim, Gus McNaughton, Harry Tate, Fiona Stuart, Hal Gordon, Mike Johnson, E. Enid Stamp-Taylor, Tom Payne, Feldon Kaye, Clifford Heatherley.

Londres, 1936

83 min

### **As 13 cadeiras alemãs (1938)**

#### **Sinopse**

Ao receber a notícia da herança de uma tia, o barbeiro Felix mistura acidentalmente várias loções que aplica no notário calvo que lhe trouxe a notícia.

Num trem, o herdeiro derruba sua bebida e suja uma bela mulher no trem a quem conta haver ficado rico. A personagem não é a mocinha que ama e apoia o herói. Ela o abandona quando ele descobre ter herdado apenas 13 cadeiras.

Felix vende as cadeiras a um antiquário. À noite, para esquecer a desilusão e dormir, ele vira o retrato da tia contra a parede e descobre uma carta escondida ali. Na carta a tia lhe diz existirem 1.000.000 de marcos no assento de uma das cadeiras.

Felix dorme na porta da loja e sonha com a riqueza. De manhã ele descobre que o antiquário já havia vendido as cadeiras. Ele conta ao homem que numa das cadeiras se oculta a fortuna.

Felix e o antiquário vão à loja de móveis que comprou as treze cadeiras do antiquário. O proprietário já havia vendido 9 delas. Eles compram as 4 restantes. Quando vão tomar posse, chega um oficial de justiça e os impede de levar as cadeiras: a loja faliu e toda mercadoria será leiloada.

Felix e seu parceiro vão ao primeiro endereço da lista das cadeiras que já haviam sido revendidas pela loja falida. Um homem faz a barba, a dupla entra na casa dele, que se corta. Os dois atacam a cadeira: nada.

Eles, juntos, vão a uma loja de roupas femininas de luxo. Enquanto os modelos desfilam eles rasgam o assento de duas cadeiras da modista. Eles seguem para um Museu de Cera onde se encontra outra das cadeiras cujo assento conseguem cortar e examinar, mas os marcos não estão ali. A dupla compra uma cadeira pela qual briga um casal idoso. Mas os marcos também não estavam lá. O casal continua brigando.

Felix leva flores para uma bonita mulher que o confunde com o chofer de um namorado. Quando chega outro namorado da dona da casa, Felix se esconde no banheiro mas é descoberto. Enquanto os dois brigam por sua causa, Felix rasga a cadeira onde também não encontra o dinheiro.

Eles vão à apresentação de um mágico, e a participação no espetáculo permite cortar, inutilmente, mais uma das cadeiras. Felix janta com o antiquário e a mulher.

Felix vai encontrar a mulher que conheceu no trem em uma casa noturna. Ele conta para ela sobre a nova possibilidade de enriquecer, eles dançam. Chega o homem da primeira cadeira, o que se cortou fazendo a barba, Felix foge. O homem flerta justamente com a mulher do trem e Felix intervém. Eles brigam e a briga se generaliza.

Quando eles chegam ao endereço de outra cadeira, são surpreendidos por verem a mudança dos novos proprietários da cobiçada cadeira. Eles entram no caminhão de mudança.

A mudança é descarregada: um guarda-roupas muito pesado dá trabalho aos carregadores.

Na clínica de um professor em doenças mentais, Felix e o antiquário saem do guarda-roupas onde estavam escondidos, cada um de um lado. Quando saem de seus esconderijos, eles vêem a cadeira. A porta se abre e entra uma faxineira que se assusta com Felix que tem uma navalha na mão.

Felix engana o médico de loucos. O professor fala com um enfermeiro sobre a loucura de Felix, uma obsessão por cortar cadeiras.

O antiquário consegue entrar no sanatório, onde Felix está em uma cela. Felix e o antiquário cortam uma das cadeiras. O professor chega e pega o antiquário com a navalha na mão, a cadeira com o assento inutilmente cortado. Felix e o antiquário fogem desnudos.

As demais cadeiras são levadas a leilão. Eles se precipitam, fazem lances no lote anterior às cadeiras e compram uma estátua da Fortuna. Sem dinheiro, vêem as 4 cadeiras serem vendidas separadamente. Eles convencem o burro-sem-rabo que vai entregar as cadeiras a puxarem eles mesmos o carrinho. A dupla consegue recomprar duas delas: nada.

No endereço seguinte, uma casa pega fogo, uma senhora chora por seu cachorrinho preso no incêndio. Felix, se confunde, pensa ali estar a cadeira, entra na casa e salva o cachorrinho. O antiquário vai ao escritório de um advogado e Felix, por causa de suas roupas queimadas do incêndio, fica embaixo na rua. A modista aparece, reconhece Felix e chama um policial para prender o homem que destruiu sua cadeira. Felix foge. O antiquário joga a cadeira pela janela quando fica sozinho na sala. Ela cai num caminhão que recolhe doações para um orfanato.

O antiquário desconfia que Felix o enganou, que quer ficar com os marcos da última cadeira apenas para si. Felix, sem dinheiro, o terno roto e com fome vaga pela cidade até chegar a um asilo de órfãos, onde um coral de

meninos agradece a seu doador anônimo o milhão de marcos encontrados na última cadeira.

Ainda com fome, Felix encontra o antiquário que acredita nele e lhe paga um goulash.

O notário, agora cabeludo, dá a Felix a notícia do sucesso da sua invenção para a calvície. Felix e seu parceiro, agora ricos, elegantes, olham com o prazer os espelhos da imensa barbearia comprada graças à loção inventada por Felix.

### **Emerich Josef Wojteck**

O diretor que adotaria o nome de E.W.Emo entrou para o cinema austríaco em 1919 depois da I Guerra, como extra. Ele era um das centenas de homens desempregados a quem o cinema oferecia trabalho um dia ou outro, aqui e ali.<sup>454</sup>

Emo foi projecionista num cinema de Viena e deslanchou sua carreira graças a uma coincidência como as das comédias de erros que dirigiria mais tarde. Ele conseguiu se tornar um assistente secundário de fotografia em curtas-metragens e foi trabalhar com o famoso diretor de fotografia austríaco

---

454 Levado pelo desemprego, Vladimir Nabokov também trabalhou como extra em Berlim em 1925: "Nada estava abaixo de sua dignidade; mais de uma vez vendera até mesmo sua própria sombra, como muitos de nós o fazíamos. Em outras palavras, seguia para os subúrbios a fim de trabalhar como extra nos filmes que eram rodados na tenda de um parque de diversões, onde a luz jorrava com um silvo místico dos enormes projetores apontados como canhões sobre uma multidão de figurantes, reduzindo-os a uma lividez cadavérica. Uma barragem de raios resplandecentes inundava com seu brilho mortal a cera pintada dos rostos imóveis, para extinguir-se de súbito com um clique - mas durante longo tempo, naqueles complexos cristais, luziam ainda pores-do-sol moribundos, emblemas da vergonha humana. Pois, concluída a transação, nossas sombras anônimas eram enviadas a todos os cantos do mundo."

NABOKOV, Vladimir, Machenka. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.23.



Fritz Freisher, com quem se parecia fisicamente. Quando Fritz não queria dirigir alguma seqüência ele mandava seu sócia. Assim Emo aprendeu a dirigir.

Quando a carreira de Emo parecia finalmente se estabilizar a tragédia desarmou seus esforços. Emo fotografava um filme de Max Linder em Viena, Comedy, Comedy, Comedy em 1924, mas o filme foi interrompido por que Max Linder tentou o suicídio.<sup>455</sup> Apenas em 1928 ele lançou seu primeiro filme, Honeymoon. Em 1931 Emo vai para Paris onde dirige versões alemães, espanholas e portuguesas da Paramount.

### Ficha Técnica<sup>456</sup>

*13 Stühle*

Produtora: Terra-Filmkunst GmbH.

Roteiro: Per Schwenzen, E.W. Emo.

Direção: E.W. Emo

Elenco: Heinz Rümman, Hans Moser, Annie Moser, Hedwig Bleibtreu, Inge List,

Menta Egies, Karl Skraup, Rudolf Carl, Richard Eybner, Alfred Neugebauer,

Hans Unterkircher, Carl Günter, Mikhail Xantho, Maria Waldner,

---

<sup>455</sup> Pasta E.W.Emo. Coleção Filmarchiv/Bundesarchiv. Berlim.

<sup>456</sup> Pasta E.W.Emo. Coleção Filmarchiv/Bundesarchiv. Berlim.

Pepi Kramer-Glöckner, Wilhelm Taucher, Ferdinand Maierhofer, Karl Ehmann,

Wilhelm Schich, Louise Kartousch, Julius Karsten, Josef Stiegler, Ernest Reitter,

Emmy Flemmich, Kurt Reding

Fotografia: Eduard Hoesch

Música: Nico Dostal

94 min

### **As 4 cadeiras argentinas (1943)**

#### **Sinopse**

Combates de rua são datados pelo letreiro: Rússia 1917. Num salão, uma senhora chama pelas princesas enquanto se ouvem os tiros que anunciam a invasão. Ela recolhe as jóias e as esconde no assento de uma das cadeiras. Os revolucionários irrompem na sala, um tiro arranca a *coquille* que enfeita a moldura do encosto da cadeira onde estão as jóias.

Outro letreiro, Buenos Aires 1941. As cadeiras num palco compõem o cenário de um ballet. Na platéia um jovem de binóculos reconhece a cadeira com o defeito na moldura.

O jovem chega ao salão de beleza do Granduque Vladimir Vladimirovich Orloff a quem se apresenta como o filho da velha ama. O jovem conta das jóias e sobre as cadeiras, presenteadas à primeira bailarina que agora se

apresenta em Buenos Aires. Eles estabelecem a parceria e vão juntos ao ballet à noite, mas as cadeiras do palco não são as mesmas. Os dois vão falar com a trupe russa e o produtor chora a separação da mulher, que levou as cadeiras com ela.

As cadeiras vão a leilão, o Granduque vende seu salão de beleza mas a cadeira atingida pelo tiro é comprada por uma nova rica que dá um lance maior. O granduque se apresenta – e a seu sobrinho – à senhora e sua sobrinha. A nova-rica argentina encantada com tal nobreza, os convida para um jantar.

Os carregadores, descuidados, arrancam as conchas das molduras das cadeiras que se tornam iguais. Sem saber qual a cadeira comprada pela milionária eles entregam uma qualquer, ao acaso.

Durante toda a noite em sua homenagem os aventureiros russos tentam cortar o assento da cadeira, sendo sempre interrompidos pela milionária.

Outro dia, são novamente recebidos pela senhora mas a cadeira não está em seu lugar. Ela lhes pergunta se adivinham o que encontrou na cadeira e mostra o papelzinho que estava colado em baixo do assento: “Fabricado pelo tapizero Imperial de S. Petersburgo”.

Vladmir pergunta onde está o móvel e ela diz que o colocou em seu quarto. Ele pede para ver a cadeira mas ela nega e afirma que só um marido entrará um dia em seu quarto. A sobrinha se aproxima do filho da ama que parece muito atraído pela moça. O Granduque Vladmir pede a milionária em casamento.

Após a festa das bodas, o granduque esfaqueia a cadeira. Inutilmente. Ele confessa tudo à mulher e propõe a anulação do casamento, mas ela discorda, teme o ridículo. Afirma que, casada, as jóias também lhe pertencem e que agora, Granduquesa, comandará a busca mas que o noivo não pense em consumir o matrimônio.

Na manhã seguinte ela manda o sobrinho ao leiloeiro, descobrir o paradeiro das outras três cadeiras. Perguntada, ela mente à sobrinha sobre a noite de núpcias.

Por telefone, o casal é informado do acidente com os enfeites de todas as cadeiras que explica o mistério e reassegura a possibilidade de alcançarem as jóias.

Uma das cadeiras está no Museu de Córdoba, e outra foi comprada por um mágico. Os quatro vão ver o espetáculo do prestidigitador que promete em dado momento fazer desaparecer “a cadeira do tzar de todas as Rússias”. A cadeira desaparece num truque à Meliés. Eles sobem ao palco, se oferecem e compram a cadeira. E ali mesmo a destroem, inutilmente. A sobrinha e o mágico ficam espantadíssimos. Toda a família viaja de trem para Córdoba. Após a visita guiada, eles perguntam pela cadeira. O guia responde que haviam doado a cadeira como se tivesse pertencido ao próprio tzar, mas descobriu-se que foi de “um desses falsos duques russos que surgem como cogumelos” e que o museu colocou a cadeira no banheiro feminino. A milionária expulsa as mulheres do banheiro e corta a cadeira mas as jóias não estão lá.

A sobrinha, cada vez mais desconfiada, diz não acreditar no alegado costume russo de rasgar cadeiras. O sobrinho se confessa à sobrinha, suas mentiras e amor. À noite, no balcão, ela é receptiva e promete: “Ya te voy a quitar eses costumbres rusos.”

O casal comemora um ano de casados, o Granduque quer esquecer as jóias, trabalhar, talvez um outro salão, e consumir o casamento. Mas a mulher se nega e insiste na busca da última cadeira. Telefonam do leiloeiro: a quarta cadeira foi localizada. O jovem não vai atrás das jóias e fica com a namorada.

Os granduques tomam chá com a velhinha desmemoriada que tenta lembrar o destino dado à última cadeira. Finalmente ela se lembra haver

doado à cadeira ao Padre Siciliano. O casal vai ao asilo mantido pelo padre que conta o milagre: a cadeira se quebrou quando ele rezava à virgem, desesperado com a situação financeira do asilo. A milionária mostra simpatia pelo Granduque: "Pobre Vladimir!" Mas ele retruca que não perdeu nada: "Mi tesoro soy vos."

### **Carlos Schlieper**

Carlos Schlieper foi um dos diretores responsáveis pela consolidação da comédia sofisticada da indústria fílmica argentina na década de 50, tendo dirigido duas das melhores: *Cuando besa mi marido* e *Arroz con leche*. A historiografia afirma que o público ria ininterruptamente a partir do terceiro rolo até o final de *Arroz con leche*. O referido filme mantém um padrão Schlieper – múltiplos equívocos, figurino e cenografia caprichados, mulheres bonitas, ritmo acelerado e a excelência do diálogo cômico.

Ainda em 50 Schlieper dirigiria *Esposa ultimo modelo*. Depois viriam mais sucessos: a unanimidade de *Cosas de mujer*, de uma peça de Verneuil; o teatral *Los árboles mueren de pie* e uma farsa policial: *El honorable inquilino*. Um infarte quando filmava *Mi mujer está loca* em 1952 corta sua carreira. Ele ainda rodou outra comédia em 1954, *Los ojos llenos de amor* além de *Detective* e, no ano seguinte, *Requiebro*. Em 1956, cada vez mais doente, Schlieper filma sua última comédia, *Alejandra*, e morre em 1957, deixando um filme póstumo: *Las campanas de Teresa*.

A historiografia via com desconfiança Schlieper e seu ciclo de comédias sofisticadas, "[...] descrição picaresca, elegante, vital e desinibida

da luta dos sexos em ambientes da burguesia acomodada."<sup>457</sup> A atração de Carlos Schlieper pelo filme histórico – veja-se o seu *Madame Bovary* (1947), por exemplo – e por adaptações literárias de obras estrangeiras acentuou sua abordagem pela historiografia como falta de argentinidad.

**Ficha Técnica**

*El Sillón y la Granduquesa*

Buenos Aires, 1943

Direção: Carlos Schlieper

Produção: Estudios Filmadores Argentinos.

Roteiro: Carlos Schieper "(“sobre libro de Horacio Verbitsky y Emilio Villalba Welsh”)<sup>458</sup>

Argumento: Horácio Verbitsky e Emilio Villalba Welsh

Fotografia: Roque Funes

Montagem: José Cardella

Cenografia: Juan Manuel Concado

Música: Alberto Soifer

Elenco: Olinda Bozán, Alberto Bello, Osvaldo Miranda, Ernesto Vilches, Billy Days, María Esther Buschiazso

---

457 CONSUELO, Jorge Miguel. Carlos Schlieper, un director impar en la comedia brillante. La opinion. Buenos Ayres, 19 June 1977, p.17.

70 min

Estréia: 28 de julho de 1943. Cine: Monumental.

### **As 5 cadeiras americanas (1945)**

#### **Sinopse<sup>459</sup>**

A sogra de Dvianatsat Stuliev é transformada em um excêntrico milionário que uma noite resolve fazer um novo testamento em favor de um sobrinho de quem só possui a fotografia aos 8 meses de idade. O detalhe da foto, revela uma montagem do rosto do Fred Allen adulto no corpo de um bebê nu. O velho esconde alguma coisa numa das cadeiras de um jogo de 5 delas.

A janela aberta e a cortina voando são o signo de que ele é observado, e esperamos o tiro na tradição do gênero filme de suspense.

Jornais anunciam que o milionário deixou US\$ 12.000.000. O herdeiro, Fred Allen, é proprietário de um circo de pulgas, e possui família: a filha Marion briga com o namorado, a mãe, Eve, cuida da celulite e o irmãozinho adolescente Homer é um gênio. Eles se mudam para o mesmo prédio luxuoso onde mora Parker, o pai de Perry, noivo de Marion. Parker além de esnobe é proprietário de uma firma de dedetização.

---

458 POSADAS, Abel. Carlos Schlieper. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina/ Instituto Nacional de Cinematografía, 1994, p. 53.

459 Baseada parcialmente em sinopse apócrifa. It's in the Bag files. Filmlibrary. Library of the Congress. Washington.

No dia seguinte, o advogado informa que a herança consiste apenas em 5 cadeiras. Querem casar a filha. Parker também, um pensando que o outro tem dinheiro.

As cadeiras são levadas a um antiquário e vendidas.

Nesse meio tempo Fred recebe um disco gravado pelo tio. Em um lado, Frank Sinatra, no outro, o tio lhe diz que foi provavelmente morto pelo mesmo homem que roubou sua fortuna. Mas que conseguira salvar US\$ 300.000, que escondeu em uma das cinco cadeiras, junto com as provas que resolverão o crime.

Mas o antiquário já havia vendido as cadeiras separadamente. Homer com sua supermemória devora a lista de endereços dos compradores. Chegam os incendiários que ateam fogo ao prédio, Homer é retirado das chamas completamente amnésico.

Após muito suspense Homer lembra de um endereço. É de uma mulher que vendera a cadeira para Jack Benny. Jack aluga a cadeira a Fred. Nosso herói é atropelado por ordem do advogado. A cadeira, despedaçada, não contém o dinheiro.

Homer propõe que se contrate um psiquiatra para “trabalhar seu subconsciente”. Fred vai ao cinema com a mulher mas não consegue sentar. Reclama — fala-se em direitos constitucionais — e o gerente lhe dá uma das quatro cadeiras restantes [ o humor é verbal: a seat!].

Fred e Eve destroem essa segunda cadeira num táxi. Em casa Homer se recorda de que duas cadeiras foram vendidas para uma boate onde Fred se emprega como cantor-garçon . Quando o quarteto dos garçons se apresenta, Fred vê as cadeiras. Um dos homens do Pike, o advogado, começa uma briga que se generaliza. Um homem morre e Fred é acusado injustamente de ser o assassino. Um inspetor que investiga a morte do tio suspeita do herdeiro.



Preso, Fred recebe a visita de Pike que se assume por trás de todas as maquinações e confessa que as cadeiras da boate também não continham as jóias. Fred é solto por falta de provas. Homer lembra que a quinta cadeira foi vendida para o mafioso Willian Bendix.

Fred vai à casa de Bendix: é dia do aniversário do bandido. A cadeira está no escritório do gangster. A gang chega e Fred se esconde debaixo da mesa de Bendix. Bendix senta na cadeira, à sua mesa. No auge da festa de aniversário a cadeira se mostra eletrificada e os bandidos metralham o chefe. Debaixo da mesa Fred coloca o dinheiro e os papéis no bolso. Os bandidos descobrem Fred, que, sob a mira das armas, é obrigado a carregar o corpo de Bendix até o rio. Aparece um guarda e a gang foge. Bendix volta à vida, Fred desmaia. Bendix revela que vestia um colete à prova de balas. Bendix se oferece para ajudar Fred.

No escritório de Pike, o advogado, torturado por Bendix, confessa seus crimes que Homer datilografa. Bendix vai correndo pegar a cadeira em casa. Vê que ela já não contém o dinheiro. Homer liga para a polícia e Bendix é preso.

Fred vai para casa. O filme termina com uma cerimônia de casamento, precedida pela chegada triunfal de Fred sob escolta policial e um exército de recolhedores de imposto, convidados, uma banda de índios e outra de metais.

## **Richard Wallace**

O longa-metragem de Richard Wallace, a adaptação hollywoodiana de Dvienatsat Stuliev, é um veículo para o maior comediante do rádio americano antes de Bob Hope. O filme não desfruta do reconhecimento da historiografia: "[...] Allen made six Hollywood films. If his reputation rested on them, he would have been forgotten before the last forlorn reel. [...] All six productions, pale, decent, and forgettable, maintained a uniform level of mediocrity."<sup>460</sup> E o diretor Richard Wallace foi chamado "a journeyman", um diretor experiente e confiável mas nada brilhante.<sup>461</sup>

### **Ficha Técnica<sup>462</sup>**

Produção: Jack H. Skirball

Direção: Richard Wallace

Tratamento do roteiro: Lewis R. Forster and Fred Allen

Roteiro: Jay Dratler and Alma Reville

Adaptação: Morrie Ryskind

---

460 TAYLOR, Robert. Fred Allen: his life and wit. Boston: Hamersmith, 1989, p.243.

461 TAYLOR, Robert. Op. Cit. p.243.

462 It's in the Bag files. Filmlibrary. Library of the Congress. Washington.

Produtor Associado: Walter Batchelor

Desenho de Produção: Lionel Banks

Diretor de Fotografia: Russel Metty, A.S.C.

Diretor Musical: Charles Previn

Música: Werner Heymann

Som: Willian Lynch

Cenários: George E. Sawley

Montagem: William M. Morgan

Assistente de Direção: Jack Sullivan

Diretor de Diálogo: W.M. R. Anderson

Diretor de Produção: Arthur Siteman

Quarteto no Gay Nineties Café: Fred Allen - Don Ameche - Victor

Moore - Rudy Vallee

Copyright: Manhattan Productions<sup>463</sup>

Distribuição: United Artists<sup>464</sup>

90 min

---

<sup>463</sup> Catalogue of Copyright Entries. Motion Pictures: 1940-1949. Washington: The Library of the Congress, 1953, p. 188.

<sup>464</sup> Catalogue of Copyright Entries. Motion Pictures: 1940-1949. Washington: The Library of the Congress, 1953, p. 188.

## **As 13 cadeiras brasileiras (1957)**

### **Sinopse**

O barbeiro de uma cidade do interior, Bonifácio Boaventura, recebe o coronel da região. Careca, ele ameaça Bonifácio com um revólver e exige uma solução para sua calvície. Chega um oficial de justiça com a notícia de que Bonifácio é o único herdeiro de sua tia Bárbara. Indo para o Rio de Janeiro ele conhece Ivone, que ouviu-o contar da herança. Eles viajam juntos e combinam sair à noite. No palacete da tia, Bonifácio descobre que herdou apenas treze cadeiras.

Sem dinheiro, o barbeiro as deixa em consignação com Pacheco, dono de uma loja de móveis usados. À noite, Ivone o desilude, não o quer pobre. Bêbado, ele vira o retrato da tia contra a parede e descobre uma carta em que a ela diz haver escondido um milhão de cruzeiros em uma das cadeiras. Bonifácio procura Ivone na boate onde ela trabalha. Ele interrompe o número da vedete e cai sobre o bar. Ivone paga pelo prejuízo e no dia seguinte vai procurar o dono do brechó que já havia vendido as cadeiras para uma loja maior. Quando chega lá, dez cadeiras já haviam sido vendidas. Bonifácio alcança Ivone e eles acertam a parceria: Ivone vai ter 10% da fortuna. Eles compram as três que ficaram na loja. À saída são impedidos de levar as cadeiras: é uma execução judicial e a mercadoria da loja falida irá a leilão.

Bonifácio e Ivone dirigem-se ao primeiro endereço da lista dos compradores das cadeiras revendidas: uma modista de luxo. Eles cortam duas das cadeiras durante um desfile, mas os cruzeiros não estão ali. Eles vão a uma casa onde um casal idoso briga pela cadeira, presente do filho. Eles compram a cadeira mas o dinheiro também não está ali. A quarta cadeira

está na sala de espera de um ginecologista. Bonifácio corta o assento da cadeira enquanto Ivone, se fingindo de grávida, resiste a tirar a roupa para o exame. Mas ali não encontra o milhão.

Num Museu de Cera eles cortam mais duas cadeiras inutilmente. No apartamento de uma bela mulher, Bonifácio é tomado pelo chofer de Lucídio, um de seus namorados. Subitamente chega um outro namorado e Bonifácio se esconde no box do banheiro. O homem vai lavar as mãos, o chuveiro pinga, Bonifácio espirra e é descoberto. O homem sai furioso, Bonifácio aproveita para cortar o assento da cadeira, mas o dinheiro também não está ali.

Bonifácio e Ivone vão ao espetáculo de um mágico e Bonifácio sobe ao palco como voluntário na mágica do desaparecimento da cadeira. Quando o mágico faz a cadeira reaparecer, ela está rasgada e Bonifácio sumido. Ele sai pelos fundos do teatro.

No endereço seguinte, a dupla quase perde a pista de duas das cadeiras, já carregadas em um caminhão de mudança. Bonifácio e Ivone sobem no caminhão e cortam as cadeiras, mas não encontram o dinheiro. Eles se escondem num guarda-roupa que por coincidência é entregue na loja de Pacheco e sua mulher Ananásia. Eles fogem.

No leilão Ivone exige aumento de sua percentagem. Bonifácio acaba concordando com 40%, ouvindo os lances eles se precipitam e terminam comprando uma estátua da Fortuna. Sem dinheiro para novos lances, não podem participar do leilão das cadeiras. Escondidos eles ouvem para onde elas serão levadas

Bonifácio e Yvone sobem o morro para a festa de coroação da rainha. Ivone se apresenta como intérprete do fotógrafo Boniface da revista Life. Ele corta o trono da rainha com a rainha sentada nela, mas o dinheiro também não está ali.

Na rua onde está a décima-segunda cadeira há um incêndio. Bonifácio se precipita, salva um animalzinho preso e sai com seu único terno queimado. A cadeira não estava ali, mas Ivone fora ao endereço certo onde não encontrou a fortuna.

Ivone combina com Bonifácio – todo rasgado – que ela subirá ao escritório onde está a última cadeira e a jogará para ele pela janela. Ela inventa uma causa para o advogado em cujo escritório está a décima-terceira cadeira.

Na rua, a modista reconhece Bonifácio, chama um guarda e ele é obrigado a fugir. No escritório, quando o advogado sai para verificar determinada jurisprudência em seu arquivo ela atira a cadeira pela janela. A cadeira cai num caminhão que recolhe doações para um asilo.

Bonifácio vai até a boite. Ivone não acredita nele. Bonifácio, faminto e rasgado, vaga pela cidade até chegar ao asilo. Ele ouve o coro dos órfãos que agradecem seu benfeitor anônimo.

### **Franz Eichhorn**

O cineasta Franz, logo abrazeirado para Francisco, e seu irmão fotógrafo Edgar Eichhorn eram alemães de Ansbach. Franz nasceu em 1904 e entrou para o cinema muito novo. Em 1929 Franz vem ao Brasil incumbido pela UFA de realizar um documentário Sinfonia da Selva Virgem. O filme na tradição dos pintores viajantes alemães no Brasil, é filmado durante uma expedição pelo rio Amazonas.

Depois da guerra, Franz Eichhorn fixa residência no Rio de Janeiro onde em 1946 filma a comédia No Trampolim da Vida. Em 1950 co-produz com a Alemanha - e dirige - Mundo Estranho e em 1956 dirige Violent Years. Segundo Luis Fernando Miranda, um "policia1 americano [...] com roteiro do

pior diretor do mundo, Ed Wood.<sup>465</sup>, e, em 1963 Manaus, Glória de uma Época (Atlantida/UFA, Berlim), além de outros filmes sem participação alemã.

A figura de Franz Eichhorn é ignorada pela historiografia. Do ponto de vista da ruptura cinemanovista ele seria possivelmente abordado como um realizador medíocre. Mas não se pode negar o produtor internacional Eichhorn que tentou filmar o roteiro que depois foi realizado em Hollywood por outro alemão – Billy Wilder. A história por que Franz Eichhorn lutou para que a Atlântida produzisse<sup>466</sup> ainda no final dos anos 50, com Cyl Farney e Oscarito, inspirada no filme alemão Fanfarras do amor acabou sendo uma das maiores unanimidades da comédia fílmica mundial: Quanto mais quente melhor.<sup>467</sup>

### Ficha Técnica

As Treze Cadeiras<sup>468</sup>

Direção: Francisco (Franz) Eichhorn

---

465 MIRANDA, Luis Fernando. Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: SENAC, 2000, p. 209.

466 “Ele nessa ocasião falou pra gente, pra mim, pro Cyl e pro Oscarito, que ele queria fazer um filme, que eu não me lembro como era o nome, que era também um filme do tempo do cinema alemão, que depois eu vi no cinema como Quanto mais quente melhor.”

Renata Fronzi. Entrevista à autora. Rio de Janeiro: jul. 1998.

467 O depoimento de Cyl Farney é plausível, apesar de os créditos do roteiro de Some Like It Hot, serem dos habituais roteiristas de Wilder. Segundo Wilder, “The genesis of the idea was a very low-budget, very third class German picture [Fanfares of Love, 1932] where two guys who need a job go into black-face to get into a band ... They also dress up to go into a female band.”

APUD CROWER, Cameron. Conversations with Wilder. New York: Alfred Knopf, p.160-1.

468 Baseada em AUGUSTO, Sérgio. Este Mundo é um Pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 247.

Produção: Atlântida

Distribuição: UCB

Roteiro e cenografia: Cajado Filho

Argumento baseado no romance de Ilia Ilf e E. Petrov

Diretor de Produção: Guido Martinelli

Assistente de Direção: Sanin Cherques

Direção de Fotografia: Edgard Eichhorn

Câmera: Antônio Gonçalves;

Som: Aloisio Viana

Montagem: Waldemar Noya

Música: Alexandre Gnatalli

Elenco: Oscarito, Renata Fronzi, Zé Trindade, Oswaldo Elias, Zezé Macedo, Rosa Sandrini, Grijó Sobrinho, Francisco Moreno, Jesus Ruas, Alfredo Ruas, Dalila, Duarte de Moraes, Benito Rodrigues, Alzira Rodrigues, Mariza Macedo Beinish, Coro dos Canarinhos regido por frei Beto, Monsueto e sua escola de samba.

Rio de Janeiro, 1957

97 min



## As 12 cadeiras cubanas (1962)

### Sinopse

Uma moribunda confessa ao padre que escondeu seus brilhantes numa cadeira da antiga sala de jantar. Hipólito Garrigó encontra o padre saindo do quarto da sogra. O padre diz que ela está muito fraca e que não lhe devem permitir principalmente falar. Trechos de Noticeros ICAIC sobre a descoberta de tesouros escondidos por sequestrillados, os burgueses desapropriados pela revolução. Oscar sai do cinema e vai para o o asilo da terceira idade onde é jardineiro. Uma idosa lê O Capital sentada numa cadeira. Mãos tiram a velhinha de cima da cadeira e levam a cadeira. Hipólito chega ao asilo e pergunta por suas cadeiras inglesas a seu antigo jardineiro, Oscar. Hipólito e Oscar vão ao Ministério de Recuperação e Oscar localiza a ordem de confisco: uma das cadeiras está no Sindicato dos Ferroviários e as outras onze vão ser leiloadas. Hipólito vê um homem carregando uma das cadeiras, reconhece o padre, eles lutam, a cadeira quebra mas não há nada dentro. Oscar e Hipólito se embebedam e como não têm suficiente dinheiro para o leilão procuram uma ex-namorada de Hipólito, Gertrudes, que põe cartas para viver. Chegam Tony e Francisco, antigos amigos de Hipólito. Eles dão dinheiro para a contra-revolução, que Oscar diz Hipólito representar. Hipólito dá um lance desnecessário no leilão e eles são expulsos da sala. As cadeiras são vendidas separadamente. Oscar contrata meninos para seguir os compradores. Hipólito vai no banco de sangue mas foge com medo do miliciano. O padre escreve a seu superior explicando a situação e pedindo dinheiro. Oscar vai ao apartamento onde o carregador entregou duas das cadeiras. O casal acabou de se separar e o marido, Ernesto, levou uma das cadeiras. Oscar sai com a cadeira e o novo endereço de Ernesto. Ernesto toma banho, a água acaba, ele sai no hall do edifício e a porta bate, trancando-o nu do lado de fora. Oscar abre a porta e, agradecido, Ernesto lhe dá a outra cadeira.

No quarto de hotel, as duas cadeiras estilhaçadas também não continham os brilhantes. Hipólito vai ao banco de sangue mas foge com medo do miliciano. Eles vão até o banco de sangue, Fidel Castro fala na tv do hotel e na praça, para uma multidão. Oscar negocia e sobe sua percentagem para 50%.

Eles doam sangue e ao sair Hipólito finge desmaiar. O miliciano cede a cadeira para Hipólito mas os brilhantes também não estão ali. O padre pede dinheiro a seu superior pelo telefone. Ele segue a pista de um outro jogo de cadeiras até Camagüey.

Oscar e Hipólito sobem a escada de um prédio onde desce uma mudança. Quando chegam ao apartamento onde deveria estar uma das cadeiras, ele está vazio. Eles descem a tempo de ver o caminhão se afastar. Na calçada está a cadeira esquecida. No circo palhaços jogam cinco cadeiras uns para os outros. Hipólito grita e é posto para fora. Oscar e Hipólito tentam roubar as cadeiras mas são vistos. Um trabalhador bêbado se oferece para vender as cadeiras por 50 pesos. Oscar faz Hipólito esmolar e vende entradas falsas para o vale de Matanzas. Eles encontram Francisco que com medo de se comprometer ainda mais dá dinheiro. Oscar e Hipólito num descampado com as cinco cadeiras. O bêbado diz que a outra está com o leão do circo.

O padre pede o jogo de cadeiras emprestado para se encenar a Paixão de Cristo.

Oscar e Hipólito vêem os caminhões do circo indo embora na estrada, correm e pegam carona num caminhão de voluntários para o corte de cana. Eles cortam cana. Eles depois encontram novamente Francisco de quem tomam mais dinheiro e vão ao circo. A cadeira está na jaula do leão que a destrói. Os brilhantes não estão ali.

Oscar e Hipólito chegam ao Sindicato dos Ferroviários e descobrem a última cadeira sobre um estrado num salão. Entram dois diretores do sindicato que encomendam um mural para um artista. À noite Oscar penetra no prédio

e passa a cadeira para Hipólito na rua, que foge com ela. Ele segue o comparsa e eles lutam. Oscar quebra a cadeira mas os brilhantes não estão nela. Oscar ouve milicianos que procuram a cadeira roubada. Eles contam que a cadeira se quebrou durante uma assembléia e que o novo sindicato foi construído com o dinheiro. Oscar se junta a um grupo de ferroviários que jogam baseball.

### Tomás Gutierrez- Alea

Tomás Gutierrez- Alea foi o cineasta cubano que alcançou o favor da crítica e o mercado internacional. Alea descobriu o cinema ainda adolescente ao ganhar uma câmera 8mm. Ele estudou no Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma: “Alcançamos el apogeo del neorealismo y presenciamos sus primeros sintomas de agotamiento.”<sup>469</sup> De volta a Cuba, ele filmou alguns esquetes para as cine-revistas de 10 minutos que precediam a exibição do longa nos cinemas e eram produzidas por uma produtora mexicana. As cine-revistas eram compostas de filmetes publicitários e noticiários, encerrados por curtas-metragens de ficção de dois ou três minutos, os corticos. Os corticos eram esquetes humorísticos na tradição da comédia de costumes do rádio e com personagens vernáculos, alguns característicos da dramaturgia encenada no – e conhecida como – Teatro Alhambra da virada do oitocentos aos anos 30 do século passado.

Um revolucionário, a carreira de Alea se construiu junto com a revolução de Fidel. Sua filmografia vai de uma das obras-primas do cinema da América Latina do final da década de 60, *Memorias do Subdesenvolvimento* –

---

469 ALEA, Tomás Gutierrez. No Siempre fui Cineasta. In: Alea: una Retrospectiva Crítica. Havana: Letras Cubanas, 1987, p.13.

uma unanimidade da crítica internacional – às comédias que o tornaram mundialmente famoso nos anos 90 – e lhe deram um Oscar –como Morango e Chocolate e Guantanamera.

*Las doce sillas* adaptada diretamente do romance russo, com atores populares da tv cubana nos papéis principais, é uma das quatro obras mais felizes de Alea.

### Ficha Técnica

*Las Doce Sillas*

Produção: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos

Roteiro “basado en una novela de Ilya Ilf y Eugene Petrov”<sup>470</sup>: Ugo Ulive e Tomás Gutierrez-Alea

Produtora: Margarita Alexandre

Direção: Tomás Gutierrez-Alea

Fotografia: Ramón F. Suárez

---

470 ALEA, Tomás Gutierrez e ULIVE, Ugo. *Las Doce Sillas*. Havana: ICAIC, 1963, p. 17.

Direção de Desenho Animado: Julio Raggi/ Departamento de Dibujos Animados ICAIC

Música: Juan Blanco

Edição: Mario González

Cenários: Pedro G. Espinosa

Figurino: Carmella García

Som: Eugenio Vesa e Mario Franca

Maquiagem: Rolando G. Zaragoza

Foto Fixa: Mayito

Operador: Pablo Martínez

Assistente de Direção: Fausto Canel

Continuista: María Ramirez

Assistente de Produção: Oneido Ríos

Iluminador: Rafael González

Carpintaria: Evelio González

Estudios e Laboratórios ICAIC.

Elenco: Enrique Santisteban , Reinaldo Miravalles, René Sánchez, Pillin Valejo, Idalberto Delgado, Ana Viñas, Manuel Pereiro, Pedro Martín Planas, Raúl Xiqués, Gilda Hernández, María Pardo, Julio Mata, Adriano Domíngues, Yolanda Zamora, Jorge Martínez, Silvia Planas, Ricardo Suárez "Tarafa", Carmen Garrido, Dania Miró, Humberto G. Espinosa, Fausto Pinelo, María Granados, Estela de La Lastra, Leonel Valdés.

Havana, 1962.

Estréia: 17 de dezembro de 1962.

## **As 13 cadeiras franco-italianas (1969)**

### **Sinopse**

Park Avenue, Nova York. Mario acabou de cortar o cabelo e sai do salão. Ele vai para um outro barbeiro, só que um estabelecimento bem mais modesto. Mario, imigrante italiano, dirige esse pequeno salão de barbeiro em Nova Iorque, mas os negócios vão mal. Informado de que uma tia lhe legara uma mansão, vai à Inglaterra, descobrindo que sua herança estava hipotecada e só lhe restaram 13 cadeiras Hepplewhite, que ele imediatamente coloca num antiquário para vender.

Mário encontra uma carta de sua tia avisando que cem mil libras estavam ocultas numa das cadeiras. O antiquário, porém, já vendera as cadeiras para um certo Sr. Bennett. Com ajuda de Pat, secretária do Sr. Bennett, Mário vai atrás das cinco cadeiras que este passou adiante. Pat e Mário brigam na cama do quarto de hotel. Para garantir sua participação na busca e na fortuna Pat engole o papel com o endereço das cinco cadeiras.

A dupla localiza as cadeiras compradas por um casal gay que está se separando. Um dos rapazes chora, o outro que trabalha com moda e se veste de couro de cobra, se interessa por Vitório. Mas a fortuna não está naquelas cadeiras. O rapaz que trabalha com moda desconfia do segredo.

A quinta cadeira foi vendida para a Embaixada da Macábia, em Paris. Vitório tenta penetrar na Embaixada. O país africano entretanto não vê cidadãos americanos com bons olhos. Ele espera à porta até ver sair uma funcionária com quem flerta e consegue envolver, sendo convidado a seu apartamento. Quando a mulher vai ao banheiro, Mario rouba a chave da

embaixada de sua bolsa e foge. A cadeira, finalmente alcançada, não contém o dinheiro.

Mário volta correndo para as oito cadeiras que ficaram com o senhor Bennett e que vão ser leiloadas. No leilão Mario e Pat se precipitam ao ouvir o leiloeiro perguntar “quem dá mais pela magnífica peça de Hepplewhite” e fazem seus lances. Eles terminam por comprar um busto de Hepplewhite, o autor do catálogo de mobiliário inglês que deu seu nome ao estilo das cadeiras. Sem dinheiro eles vêem as cadeiras serem compradas. O jovem que trabalha com moda ouve sobre o leilão e vai em busca das cadeiras.

Mario e Pat acompanham a entrega das demais cadeiras leiloadas. Pat, de mini-saia, pede carona ao chofer do caminhão. Mario segue o caminhão no jipe, o busto de Hepplewhite a seu lado, na cadeira do carona.

Pat olha a vitrine da loja onde estão cadeiras e encontra Duncan, um velho amigo e pilantra de Nova York. Duncan é o dono da loja.

Mario é atendido pela prostituta que comprou uma das cadeiras. Ele explica que sua tara é estripar cadeiras. Ela entende, acertam o preço e Mario rasga o assento da cadeira como se isso lhe desse prazer. Mas não há nada ali. Mario sai e o rapaz de que tenta alcançar as cadeiras o segue.

Stanley Duncan vendeu as cadeiras para um comendador italiano e vai entregá-las. Ele leva Pat, de primeira classe.

Na Itália, quando as cadeiras são entregues ao Comendador, Pat começa a seduzir o nobre e segue com as cadeiras para a vila em Lucca. Na vila, a filha do Comendador, Stefanela, está com o noivo na piscina.

Mario vai a um teatro onde uma cadeira é usada para compor o cenário. Um terremoto interrompe a peça e facilita a ação mas quem rasga a cadeira é o rapaz que seguiu Mario. Mario luta com o antagonista. Mas a fortuna também não está nessa cadeira.

Pat volta a Paris, no quarto humilde do hotel as meias e cuecas de Mario neo-realisticamente penduradas numa corda indicam sua situação financeira. Mario e Pat fazem amor. Na portaria, Duncan compreende que perdeu e vai embora. No jeep Mario, Pat e o busto de Hepplewhite seguem para a Itália. Na vila, Stefanela às escondidas do noivo faz amor com um estofador. Ela flerta com Mario, Pat foge do Comendador. A disputa de Mario com o antagonista por uma cadeira nos jardins leva à sua destruição mas a fortuna não está lá. A briga se generaliza e caem todos na piscina. Uma cadeira por engano é doada a um orfanato.

O noivo de Stefanela assume o namoro com o antagonista. Na televisão a direção do orfanato faz um brinde ao doador anônimo.

Mario, pobre, se despede de Pat que aceita a proposta de casamento do Comendador. Nos EUA, chamam-no do salão rindo. O advogado, careca, está agora barbudo. Mario vai ficar rico com a invenção do seu tônico capilar.<sup>471</sup>

### Nicolas Gessner

O diretor húngaro tem um perfil que geralmente não se atribui ao realizador de filmes de mercado. Doutor em Beckett, Gessner dirigia teatro – muito Brecht – na Suíça quando fez seus primeiros curtas documentários depois da guerra, “na golden era of Switzerland theatre, when there were many Jewish actors in the country”.<sup>472</sup>

---

471 12+1 foi visto apenas uma vez em 1990, cópia dublada em italiano. É a fonte menos trabalhada das nove adaptações.

472 Nicolas Gessner. Entrevista à autora. Paris: set 1999.



Un Milliard dans un Billard (1965), uma comédia policial de sucesso, fez sua carreira decolar. La Blonde de Pékin (1966), um drama de espionagem, não foi bem.

Em 1971 Gessner dirige uma produção francesa, cujo título americano é Someone Behind the Door. Anthony Perkins interpreta mais um psicopata - no caso um neuropsiquiatra manipulando um assassino amnésico terrivelmente interpretado por Charles Bronson: um "improvável melodrama", na expressão cunhada por Leonard Maltin.<sup>473</sup> Gessner é conhecido na França principalmente pela direção de uma mini-série histórica televisa, Le Chateau des Oliviers (1993).

### **Luciano Lucignani**

Una Su Tredici foi produzido em 69, numa década que Roman Gubern<sup>474</sup> chamaria de o esplendor italiano. O neo-realismo já ultrapassara seu período de crise e fracionamento, Federico Fellini e Michelangelo Antonioni tinham entrado a década enquanto personagens internacionais após romperem com a ortodoxia neo-realista já cristalizada em maneira e o decadente Visconti também aprofunda a nova visão do mundo como irredutível alteridade. Pasolini nesse mesmo ano de Una su tredici faz seu Teorema. Bellochio rodara o trágico I Pugni in Tasca em 1964 e Monicelli o I Compagni que tanto sucesso faria no circuito alternativo durante a ditadura brasileira.

---

473 MALTIN, Leonard. Movie and video guide 1993. New York: Signet, 1992, p.1149.

474 GUBERN, Roman. Historia del cine II. Barcelona, Lumen: 1982, p.135.

Apesar de a televisão estreitar o mercado, a indústria tem uma figura como De Laurentiis, co-produções internacionais e desenvolve alguns gêneros de incrível sucesso nas bilheterias mundiais.

Luciano Lucignani estreara em 1962 seguindo outro filão do cinema italiano dos anos 60 - o filme de episódios.<sup>475</sup> Depois disso, co-dirige com o amigo Vittorio Gassman e Adolfo Celi um filme centrado na vida do próprio Gassman, *L'alibi* (1968). Ambas as fitas não tem grandes méritos mas *L'amore difficile* teve um bom público encaminhando Lucignani para o cinema comercial.

### Ficha Técnica

*Una su Trédici / 12+1*

Direção : Nicolas Gessner e Luciano Lucignani

Produção Compagnia Cinematográfica Finanziaria/ CEF/ COFCI

Roteiro: Lucia Drudi Demby, Luciano Lucignani e Nicolas Gessner

Argumento: Antonio Altovich

Fotografia: Giuseppe Ruzzolini.

Música: Carlos Rustichelli

Cenário: Piero Poletto

---

<sup>475</sup> "Bonucci, Lucignani, Sollima e Manfredi firmano a otto mani, i quattro episodi de *L'amore difficile*".

Montagem: Maurice Roots, Giancarlo Cappelli

Elenco: Vittorio Gassman, Sharon Tate, Vittorio de Sica, Tim Brooke Taylor, Ottavia Piccolo, Mylene Demongeot, Terry Thomas, John Steiner, Marzio Margine, Orson Welles, Gregoire Aslan, Catana Cayetana, Michele Borelli, Claude Berty, Sandro Dori, Lionel Jeffries, Alfred Thomas, Maurizio Firoini.

França/Itália, 1969

### **As 12 cadeiras americanas (1970)**

#### **Sinopse<sup>476</sup>**

Claudia Ivanova está morrendo. Ela confessa separadamente ao padre da aldeia e ao genro que antes de fugir da Revolução ela costurou suas jóias no estofamento de uma das 12 cadeiras da sala de jantar do palácio de Stargorod. Os dois saem em busca da cadeira.

Ostap Bender, um oportunista muito sedutor, chega à antiga casa de Voronianinov, hoje um asilo de idosos, em busca de abrigo para passar a noite. Quando Voronianinov chega à sua antiga residência e encontra um

---

MICCICHE, Lino. Il cinema italiano degli anni'60. Venezia, Marsilio, 1986, p.47.

476 Baseada na sinopse The Twelve Chairs. Pasta The Twelve Chairs. Cinema collections. Lincoln Center of Performing Arts Library. New York.

velho servo agora zelador, Tikhón, Ostap logo descobre seu segredo. Voronianinov concorda em dividir com ele parte das jóias em troca de ajuda. Segundo Tikhón as cadeiras foram levadas pelo Serviço de Desapropriação mas restou uma no vestibulo. Voronianinov tenta comprá-la quando vê uma mulher que sai carregando a cadeira. Eles lutam e Voronianinov descobre que a mulher é o padre disfarçado. As jóias não estão naquela cadeira.

Ostap vai ao Serviço de Desapropriação procurar no arquivo quando chega padre Fyodor. Fazendo se passar por um funcionário Ostap vende a ele a ficha de outro jogo de cadeiras, atualmente na Sibéria, e localiza a ficha correta. Ele e Voronianinov vão para o Museu Histórico do Mobiliário em Moscou. Eles destroçam 4 cadeiras mas 7 delas são levadas do Museu.

No dia seguinte Ostap segue a entrega de 6 cadeiras e localiza seu novo endereço, um teatro. Voronianinov segue o homem que leva a sétima mas o perde de vista.

Na Sibéria o Padre Fyodor não consegue persuadir o dono do outro jogo de cadeiras a vendê-las.

A companhia de teatro está para partir numa tournée num barco e o diretor aguarda ansioso um ator que não chega. Ostap apresenta Voronianinov como ator. Voronianinov entra em pânico no palco e os dois são atirados do navio.

O padre Fyodor consegue comprar as cadeiras e fica devastado quando não encontra nelas as jóias.

Ostap obriga Voronianinov a se fingir de epilético para esmolarem e conseguirem dinheiro para comprar as cadeiras da companhia de teatro. Quando eles chegam para comprar as cadeiras, uma delas havia sido roubada por um equilibrista e as jóias não são encontradas em nenhum assento das cadeiras restantes. Voronianinov sobe na corda bamba e tira a cadeira do equilibrista em pleno número e sai correndo, seguido por Ostap. Numa estrada encontram o padre que se junta à perseguição e toma a

cadeira fugindo com ela para uma montanha. Mas as jóias também não estão ali.

Ostap e Voronianinov voltam ao pátio onde o último perdeu de vista o homem com a última cadeira. Um prédio está sendo inaugurado e eles correm para o almoço gratuito. Dento do prédio está a décima-segunda cadeira que Voronianinov quebra em pedaços, mas não há jóias em seu assento. Ele grita e o vigia explica que as jóias foram descobertas meses atrás e que o edifício foi construído com elas.

Ostap diz que a polícia os procuram, que a sociedade está terminada e se vai. Mas adiante percebe que se formou um grupo de pessoas em torno de Voronianinov e volta. No chão Voronianinov se finge de epilético e assim a dupla retoma a antiga aliança.

### **Mel Brooks**

Mel Brooks é o mais famoso dos realizadores das adaptações cinematográficas de Dvienatsat Stuliev. Talentoso, Brooks foi um dos grandes responsáveis pelo revival da comédia americana dos anos 70.

Brooks começou relativamente tarde do cinema, vindo da televisão, já um conhecido ator e roteirista cômico. Seu primeiro longa, Aprenda a Perder Dinheiro ou Primavera para Hitler, lhe dá um Oscar de Melhor Roteiro, mas a sua carreira cinematográfica decolaria mesmo após *The Twelve Chairs* – seu segundo filme – com *Banzé no Oeste*, em 1974, um enorme sucesso de crítica e público.

Em Jovem Frankenstein, 1974, Brooks parodiou as séries de filmes de monstros da Universal e depois seriam os filmes de Hitchcock o objeto de sua deliciosa e cruel caricatura em Alta Ansiedade, 1977.

A violenta paródia de Brooks marcou os anos 70 e se exerceu sobre o cinema silencioso, A Última Loucura de Mel Brooks, 1976, alcançando no início da década seguinte o filme histórico, A História do Mundo, parte I, 1981.

Além de diretor, roteirista e ator cômico Mel Brooks é um produtor, tendo produzido filmes de outros realizadores como O Homem Elefante de David Lynch ou Nunca Te Vi, Sempre te Amei, protagonizado por sua mulher Anne Bancroft.

## Ficha Técnica

*The Twelve Chairs*

Roteiro e direção: Mel Brooks

Produção: Sidney Glazier

Argumento: da novela homônima de Ilf e Petrov

Produtor: Michael Hertzberg

Fotografia: Djordje Nikolic

Direção de Arte: Mile Miakuvic

Música: John Morris

Montagem: Alam Heim

Supervisão de Produção: Fred Gallo

Elenco: Ron Moody, Frank Langella, Don de Louise, Mel Brooks,  
Andreas Voutsinis, Will Stampe, Vlada Petric, Diana Coupland

EUA/ Iugoslávia, 1970

94 min

## As 12 cadeiras soviéticas (1970<sup>477</sup>)

### Sinopse

Os créditos são ilustrados pela caricatura de estátuas de Ilya Ilf e Eugenio Petrov à maneira d' Os Discóbulos. Uma cartela anuncia: "Verão de 1927". Ostap anda na rua<sup>478</sup> e a narração em off explica: "Venant du nord - ouest du côté de Charovska un jeune homme entra dans Stargorod".

Ele chega ao asilo e entabula conversa com Tikhón, eles bebem. Vorononianov chega e é interrogado por Ostap que acusa o aristocrata de ser um contra-revolucionário chegado de Paris e o ameaça com a GPU. Um flash-back remete à pequena vila, ao padre e à confissão da sogra. O padre Teodoro conta o segredo à mulher.

A narrativa volta ao asilo onde Ostap e Vorononianov acertam parceria e discutem percentagens. Ostap pinta o cabelo de Vorononianov. O plano frontal, Ostap forçando a cabeça de Vorononianov numa tina lembra as torturas por afogamento.

Ostap entra no asilo onde o diretor dirige o coro de idosos: "On dirait que mon coeur s'éveille, j'ai la nostalgie du passé". Ele passa por inspetor e é

---

477 A datação dos filmes segue critério estabelecido: priorizam-se como fontes e pela ordem: a data da fatura do laboratório referente à primeira cópia, a data na própria cópia –nos créditos– e a data de estréia. No caso de Dvienatsat Stuliev, por exemplo, por limitações da pesquisa que não se parelhou para a leitura em russo, a data foi atribuída a partir da literatura sobre o filme. Tudo leva a crer que o filme ficou pronto em 1970, sendo lançado em 1971.

478 O letreiro de uma das lojas diz: Brasserie Rio de Janeiro. É uma referência ao sonho de Ostap de viver na Cidade Maravilhosa em O Bezerro de Ouro.



convidado para a mesa esplêndida do burocrata. O sobrinho do diretor passa a cadeira pela janela. O diretor justifica o sobrinho como um órfão ali asilado. Ostap ameaça e pergunta pela cadeira inglesa. Eles procuram por ela, que ainda de manhã se encontrava no asilo. A performance não é naturalista: o “órfão” olha dentro do piano, bate nos bolsos. Ostap diz: “Je te corrigerai bien. Mais Nietzsche le défend.” O diretor oferece dinheiro a Ostap que grita que essa é uma tentativa de corrupção mas pega o dinheiro.

Voronianinov o espera do lado de fora onde ele vê cartazes: “Débat: Dieu –exist-il? Rèspnse à lord Curzon.” Um desenho de de avião.<sup>479</sup> Outro cartaz: Mme. Fifi. A imagem descongela e o retrato promocional ganha vida: o flash-back mostra Vorononianov rico num music-hall. Ele vai beijar o dedo fálico, acorda e vê a cadeira sendo levada por um homem. Vorononianov pega a cadeira, que ele e o Padre seguram cada um de um lado. Junta gente, eles param de disputar a cadeira e vão com ela até a beira de um rio.<sup>480</sup> Eles se reconhecem: “Mes biens.” “C’est nationalisé!” As jóias não estão na cadeira abandonada cujo estofo um porco devora.

Um trem passa na estrada de ferro ao lado da casa do funcionário do Departamento de Desapropriação. O funcionário pede 70 rublos. Ostap concorda, pede um recibo e se vai sem pagar. Chega o padre que se diz irmão de Vorononianov. O funcionário lhe pede 100 rublos em troca dos quais lhe entrega a localização de outro jogo de cadeiras.

Ostap e Vorononianov lêem a localização das outras 11 cadeiras: 10 delas estão num museu, uma com a Sra. Gratsouéva, viúva de um mutilado guerra. Um homem reconhece Vorononianov na rua e vai comunicar à Helene: “C’est Voronianinov, sans moustache.” Ele acredita que o aristocrata de quem não tinham notícias esteja ligado à contra-revolução. Ostap e

---

479 O nariz do avião é o dedo de uma figa e se vêem as siglas PC, PCP.

480 No filme de Mel Brooks há uma sequência muito parecida.

Vorononianov vão à casa da viúva Gratsouéva. Ostap canta e toca e a gorda se delicia. Voronianinov sentado na cadeira não age. Ostap se decide a casar com a viúva. Voronianinov é abordado pelo homem que o reconheceu que lhe fala de Helene. Ostap pressiona por um convite para jantar. Helene recebe Vorononianov como o pai da democracia russa e mais dois convidados idosos, ressentidos com o estado socialista. Ostap discursa contra a burocracia: "Vous touchez de salaries et mangez du pain beurré. Certains mangent du caviar et même du rouge."

Vorononianov e Helene namoram. Ostap recebe as doações para a causa.

Casamento de Ostap com a viúva Gratsouéva, dança-se o charleston. Os diamantes não estão ali.

As cartas do padre à mulher, sempre pedindo que ela venda algo e lhe envie o dinheiro são lidas em off. Durante o filme a sala, onde ela lê as cartas, vai ficando completamente vazia.

Ostap e Voronianinov chegam à casa comunitária, dividida por tabiques de jornal. Os vizinhos gritam.

Lisa, uma vizinha, quer comer carne e discute com o marido. Os tabiques caem mostrando os interiores miseráveis.

Durante a visita de Ostap e Vorononianov o guia do Museu do Mobiliário afirma que as peças expostas ensinam que a aristocracia podia ter esses moveis sem trabalhar. Vorononianov encontra Lisa e marca encontro com a jovem. Vorononianov gasta seu dinheiro num jantar com Lisa onde ele se embebeda, tenta beijá-la e ela o esbofeteia.

No leilão onde serão leiloadas as cadeiras anteriormente no Museu o leiloeiro anuncia uma estátua da justiça em bronze. A justiça é vendida.

Leiloam-se as cadeiras que são vendidas a Ostap, um lance de 200 rublos. Vorononianov sonha: Mulheres tocam harpas ele, vestido à turca,

pisca pra uma delas – é Lisa. A empregada abre a cortina: a Torre Eiffel – Paris.

A funcionária da seção de leilões pede mais 30 rublos de taxas. Mas Voronianinov havia gasto o dinheiro com Lisa. A dupla é expulsa do recinto, Ostap ameaça que vai se queixar à milícia: “On exploite les travailleurs.”

Cartaz de recital do poeta Maykovski.

Garotos seguem a entrega das cadeiras e a dupla localiza 9 das cadeiras leiloadas.

O marido da mulher que comprou duas delas, Ellotcheka, não suporta sua futilidade e se separa dela, leva uma das cadeiras para seu novo apartamento.

Ostap visita Ellotcheka que tenta falar inglês e pinta uma camisa do marido para fazer parecer pele de urso. Ele elogia a pele como de última moda e dançam um tango.

No apartamento o ex-marido toma banho. Ensaboadíssimo, acaba a água. Ele vai chamar a zeladora, escorrega e a porta bate.

Imagem acelerada: Na Casa do Povo o poeta gordo rouba leite e tenta vender a Balada da Gangrena para uma revista. Em outra revista, uma velha editora recusa, porque aquela é uma revista para jovens. O poeta imediatamente recria sua poesia sobre Gravila. Na revista cinematográfica “Écran et Nebulosité” ele tenta vender a mesma poesia com pequenas modificações:

“Bien qu’il fût pompier  
Gravila eut mission de filmer.”

O desesperado homem nu. Ostap com a cadeira na rua é atropelado.

O poeta gordo faz uma pequena reportagem sobre o acidente.

Vorononianov entra num apartamento vazio, onde está uma das cadeiras que ele agarra e vai saindo, chega o poeta gordo. Vorononianov fica imóvel. O poeta expulsa Vorononianov que pensa ser um oficial de justiça levando seus móveis penhorados.

O poeta gordo em seu apartamento, plano frontal, com uma mulher linda estranhamente vestida. Eles fazem com o corpo um movimento pendular enquanto o poeta recita.<sup>481</sup>

Ostap e Vorononianov abrem a cadeira do marido de Ellotcheka.

A viúva pergunta pelo cidadão Bender na Casa do Povo, o recorte da notícia na mão. Ostap chega. A sequência da perseguição é silenciosa, velocidade acelerada. Ostap desce as escadas, ela atrás. Desce por um relógio, foge pelas esteiras dos impressos.

Na sala do redator-chefe de um dos jornais da Casa do Povo, vazia à noite, estão duas das cadeiras.

No palco de um teatro, 4 cadeiras compõem o cenário de O Inspetor Geral. Cena aberta. Vestido de época o prefeito: "Messieurs, je vous ai convoqués pour vous faire part d'une nouvelle fâcheuse. On nos envoie de Peterburgo un reviseur."

Num camarote estão dois intelectuais.

O cenário é modernista, com raios e duas escadas redondas na frente. Na platéia, Vorononianov e Ostap. O espetáculo inclui um pequeno filme, com os créditos:

---

481 Pourquoi je t'ai- rencontré  
Sur le chemin de la vie  
J'ai perdu le repos  
Je ne dors pas la nuit  
Je t'ai vu. o mystère!  
Pourquoi faire  
Pourquoi faire

“Texte de Gogol  
Notes de Palkine  
Dialogues de Galkine  
Vers de Malkine  
Dialogues de Zalkind”

Um balé com figurinos modernistas. Os intelectuais do camarote elogiam: “Meyerhold va au fond des choses.”

Guardas marcham na platéia, o povo grita: “Touchez pas a Gogol.

Place au capital privae!”

Vorononianov entra em cena e cai do palco. Risos e aplausos, o público o considera parte do espetáculo.

A mulher do padre lê outra carta.

A companhia de teatro prepara uma tournée, 4 cadeiras são levadas para um barco. O pintor da equipe, doente, não pode viajar. Ostap e Vorononianov são contratados em seu lugar. Eles pegam uma cadeira e escondem. À noite, quando examinam seu assento encontram uma caixa mas ela só contém uma placa com a marca do marceneiro.

A dupla tenta pintar um grande cartaz. Para construir uma figura humana Ostap pinta a sombra de Vorononianov mas o marinheiro vira o leme, a sombra muda de lugar e desfaz o modelo. A trupe na margem do rio vê a dupla erguer o quadro pronto. Vorononianov e Ostap são expulsos do barco.

Vorononianov cola cartaz sobre conferência e desafio do mestre de xadrês Ostap. A conferência termina com uma fuga, a dupla novamente perseguida.

Numa carta o padre pede mais 20 rublos.

Sem dinheiro, Ostap pisa a roupa de Vorononiov para o companheiro parecer miserável e mendigar. Vorononiov se indigna: “Jamais um Vorononiov pediu dinheiro”. Ostap ri: “Eu o alimentei por 3 meses e ele não pode perder a pose. Pressiona com o rompimento do contrato.

O padre Teodoro de joelhos implora ao engenheiro que venda seu jogo de cadeiras. À beira-mar ele destroça o jogo das 12 cadeiras mas as jóias não estão ali.

Os três caminham pelas montanhas sem dinheiro. O padre, ao encontrar Vorononiov rouba-lhe uma salsicha e sobe a uma pedra escarpada. Ele delira com a rainha Samara. Vê dois anjos, que o descem, até a ambulância: enfermeiros.

Em alta, após fazerem a Criméia a pé, encontram um dos contribuintes do jantar de Helene, medroso, ele lhes dá 200 rublos.

Num teatro a cadeira compõe o palco. A dupla pega a cadeira mas sobreveem um terremoto. Apesar dele Ostap e Vorononiov vêem que as jóias não estão ali.

Na casa comunal Vorononiov costura. Ostap chega. A última cadeira está no clube dos ferroviários, numa sala por onde poderão entrar esta noite pela terceira janela do primeiro andar. Ostap implica com Vorononiov, ameaça não lhe dar sua parte nos brilhantes. Dorme. Vorononiov pega uma faca e mata Ostap.

Vorononiov na neve, consegue penetrar no clube. Ri ao ver a cadeira. O zelador entra e conta como ele havia encontrado os brilhantes na cadeira. Vorononiov grita.

Moscou. Prédios altos, a estátua realista-socialista de Ilf e Petrof. O filme Dvianatsat Stuliev estreia, o público que sobe a escada que conduz ao cinema são os atores/personagens.

## Leonid Gaidai

Leonid Gaidai, é dito, aprendeu comédia com Grigori Alexandrov<sup>482</sup> e teria começado na indústria em 1955 como assistente de direção de Boris Barnet na comédia Liana,<sup>483</sup> que não foi bem recebida pelo Gorki Studios que reclamou do filme – quase só entretenimento.

A historiografia consagrou Leonid Gaidai por seu domínio do tempo da comédia e da gag visual. Na tradição da comédia silenciosa seu episódio de Absolutely Serious (Sovershenno serzno, 1961) era um filme mudo. The Dog Barbos and the Unusual Race ( Pes Barbos i neobychnyi Kross) foi construído em torno de três personagens de piromaníacos azarados e um cachorro. Gaidai adaptou três contos de O. Henry em 1962, Businessmen (Delovye liudi, 1962).

Apesar da limitação da informação traduzida disponível, e mesmo sendo o curta-metragem o caminho habitual do diretor novo em qualquer indústria, a trajetória de Gaidai parece apontar para a predileção pelo episódio curto, as pequenas narrativas auto-suficientes que constituem Dvienatsat Stuliev de Ilf e Petrov.

Gaidai teve problemas com a censura – o que não é suficiente para marcá-lo como particularmente rebelde. Segundo Josephine Woll o estúdio experimental de Mikhail Romm na Mosfilm, que atraiu os mais criativos de uma nova geração de cineastas soviéticos do período Thaw ( os anos entre a

---

482 HORTON, Andrew e BRASHINSKY, Michael. The Zero Hour: Glasnot and Soviet Cinema in Transition. New Jersey, Princeton University Press, 1992, p. 213.

483 WOLL, Josephine. Real Images: Soviet Cinema and the Thaw. New York: I.B. Tauris, 2000, p. 188.

morte de Stalin em 1953 e o começo da gestão Krushchev em 1965) foi fechado em 1960 devido ao ciúme da categoria e à "[...] negative response of then-Minister of Culture Mikhailov to a satire that came out of Romm's group. Gaidai's *Fiancé from the Other World* (*Zhenikh s togo sveta*, 1958). Gaidai was forced to make substantial cuts in the film before Mikhailov would authorize its release." <sup>484</sup>

De acordo com Olga Reizen, "[...] the unfortunate hero of Leonid Gaidai's comedy was not able to get married because, according to a special certificate, he was accidentally considered dead [...]" <sup>485</sup>

Depois, as pouquíssimas fontes disponíveis em inglês ou francês, repetirão mais ou menos a informação oficial divulgada pelos catálogos soviéticos.

Que na década de 60 ele faria comédias com ótimas bilheterias. Que em 1965 *Operation 'Y' and Shurik's Other Adventures* (*Operatsiia 'Y' I drugie priklucheniia Shurika*), foi o mais visto filme soviético com 70 milhões de espectadores:

---

484 Segundo Josephine Woll, "[...]Mikhail Romm ran an experimental mini-studio within Mosfilm meant to encourage new work and younger film-makers. The mini-studio's remarkable autonomy, with weekly discussions of ongoing work held behind closed doors to stimulate candour, attracted the most innovative and original of the younger generation [...] By 1960, Romm's studio had been shut down and he had lost his position at the Institute of Cinematography.[...] The experiment ended thanks to a combination of jealousy within Mosfilm (none of the other directors had his own studio) and the negative response of then-Minister of Culture Mikhailov to a satire that came out of Romm's group. Gaidai's *Fiancé from the Other World* (*Zhenikh s togo sveta*, 1958). Gaidai was forced to make substantial cuts in the film before Mikhailov would authorize its release."

WOLL, Josephine. Op. Cit., p. 127 e 241.

485 REIZEN, Olga. Black Humor in Soviet Cinema. In: HORTON, Andrew (ed.). *Inside Soviet Film Satire: Laughter with a Lash. Papers from the New Orleans Conference on the Spirit of Satire in Soviet Cinema held at Loyola University*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 94-97.



"[...] Leonid Gaidai's Operation 'Y' and Shurik's Other Adventures were even more popular. The latter, a comic triptych linked by a single protagonist, opened in July, and by the end of its first year's run had broken box-office records. Two slapstick sketches, skirmishes between the student Shurik (played by Aleksandr Demianenko) and hapless petty crooks, frame a romantic vignette in which Shurik and pretty student study together for exams, so absorbed in their textbooks that neither notices the presence of the other. Shurik's dark-framed eyeglasses act as a comic prop and sired a clutch of bespectacled comic heroes, ochkariki. [...] In Operation 'Y' Gaidai kept tone and characterization consistent. He offered 'grotesque without excuses, clowning without psychological burden... The more comic the situation, the more serious the characters. Much of the film's humour derives from a trio of actors Gaidai used regularly: Iurii Nikulin, Georgii Vitsin and Evgenii Morgunov (the three pyromaniacs in The Dog Barbos). They made a wonderful team: Vitsin, looking like a slightly seedy, permanently half-sloshed déclassé aristocrat; big, brawny Morgunov as the cunning but dumb strong-man; Nikulin, with a mournful expression on his long face, as the crook whose brilliant schemes never quite come off.[...]"<sup>486</sup>

O sucesso levou Gaidai a uma continuação do filme e ele lançou em 1967 o que se afirma uma comédia romântica, *The Prisoner of the Caucasus, or the Further Adventures of Shurik* (*Kavkazskaia plennitsa, ili novye prikliucheniia Shurika*), novamente outro estouro de bolheteria com 76 milhões de espectadores.

Três anos depois ele filmou *Dvianatsat Stuliev*, um filme menor, outra comédia, desconhecida no Ocidente que naquele ano só viu *Solaris*, de Tarkovski.

---

486 WOLL, Josephine. Op. Cit.p. 188.

## **Ficha Técnica**

Dvienatsat Stuliev

Direção: Leonid Gaidai

Produção: Mosfilm

Roteiro: Vladlen Bakhov e Leonid Gaidai

Argumento: da obra homônima de Ilya Ilf e Eugenio Petrov

Fotografia: Sergei Poluyanov e Valery Shuvalov

Elenco: Archil Gomiashvili , Sergei Filippov, Mikhail Pugovkin, Natalia Vorobyova, Yuri Nikulin, Georgy Vitsin, Natalia Varley

Moscou, 1971

160 min, em duas partes.

## **I .2 Fontes Em Papel**

Atlântida Cinematográfica. Rio de Janeiro.

British Film Institute. Londres.

Cinemateca Argentina. Buenos Aires.

Cinemateca Brasileira. São Paulo.

Cinemateca Cubana. Havana.

Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Cinémathèque Française. Paris.

Cineteca Nazionale. Roma.

Acervo Lilian Nygaard. Rio de Janeiro.

Filmarchiv-Bundesarchiv. Berlim.

Library of the Congress. Washington.

Lincoln Center for Performing Arts Research. Nova York.

Museo Municipal del Cine Pablo Cristian Ducros Hicken. Buenos Aires.

### **I.3 Fontes Videográficas**

Perry Miler Adato. The Great Radio Comedians, part 3. EUA: CRM / McGraw-Hill Films, s/d [1987?] c1974, 27 min. New York University Library. Nova York.

Nicolas Gessner. Le Château des Oliviers. França/Alemanha, 1993, 8 partes.

## **I.4 Fontes Fonográficas**

Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro.

Museum of Television and Radio. Nova York.

Lucky Strike Program, The [ The Jack Benny Program].

Fred Allen Show, The [ Radio ] .

Camera Three: The Fred Allen Legend [ TV ].

Jell-O Program, The [ Radio ] .

## **I.5 Fontes Eletrônicas**

[Http://www.Internet Movie Database](http://www.Internet Movie Database)

## Anexo II

### Bibliografia

- AESCHYLUS, SOPHOCLES, EURIPIDES and ARISTOPHANES. The plays of Aeschylus, Sophocles, Euripedes and Aristophanes. Londres: Encyclopaedia Britannica, 1952.
- ALEA, Tomás Gutierrez e ULIVE, Ugo. Las Doce Sillas. Havana: ICAIC, 1963.
- ALEXANDER, Bill. Approaches to Twelfth Night. London: Hern, 1990.
- ALLEN, Woody. The Complete Prose of Woody Allen. New York: Wings, 1991.
- ALTMAN, Rick. Film/Genre. London: BFI, 1999.
- ANDERSON, Benedict. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. New York: Verso, 1993.
- ANDRADE, Ana Maria Mauad de Souza. Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e os códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade de do século XX. Niterói, tese de doutorado ICHF - UFF, 1990.
- ANDREW, J. Dudley. As principais teorias do cinema: uma introdução. Rio de Janeiro: Zahar: 1989.
- ANDREW, J. Dudley. Concepts in film theory. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- ARAÚJO, Inácio. A velha chanchada revista pela tv: os antigos filmes da Atlântida, reabilitados como criativos, estão no Globo Repórter. Folha de São Paulo. Ilustrada. São Paulo: 1 mar 1984.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ARGAN, Giulio Carlo. Fra Angelico. Paris: Skira, 1995.
- ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges. História da vida privada. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- ARISTÓFANES. As aves. Lisboa: 70, 1989.
- ARISTÓFANES. Os arcarnienses. Lisboa: 70, 1988.
- ARISTOPHANE. Les Oiseaux, Lysistrata. Paris: Les Belles Lettres, 1928.
- ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Abril, 1973.

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AUGUSTO, Sérgio. *Watson Macedo: o rei da chanchada detestava fazer rir*. Filme cultura. Rio de Janeiro: Embrafilme, maio de 1983.
- AVELLAR, José Carlos. *Letra e imagem: linguagem e linguagens*. Rio de Janeiro: UERJ / Secretaria Estadual de Educação, 1994.
- AZIZA, Claude. *Le mot e le chose. Le péplum: l'antiquité au cinéma*. Cinémation, 89. Paris, 4e trimestre 1998.
- BAKHTIN, M.M. *Problems of Dostoievsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- BAKHTIN, M.M. *The dialogic imagination: four essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BANN, Stephen. *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: UNESP, 1994.
- BANN, Stephen. *Frankenstein: creation and monstrosity*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- BANN, Stephen. *History as Competence and Performance: Notes on the Ironic Museum*. ANKERSMIT, Frank & KELLNER, Hans. *A New Philosophy of History*. London: Reaktion Books, 1995.
- BANN, Stephen. *Paul Delaroche: History Painted*. London: Reaktion Books, 1997.
- BANN, Stephen. *Romanticism and the rise of history*. New York: Twayne, 1995.
- BANN, Stephen. *Russian essays on visual culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- BANN, Stephen. *The Clothing of Clio: A Study of the representation of History*. In: *Nineteenth-century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- BARNARD, Tim. *Popular Cinema and Populist Politics*. In: *Argentine cinema*. Toronto: Nightwood, 1986.
- BARNEY FINN, Oscar. *Luis Saslavsky*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina / Instituto Nacional de Cinematografia, 1994.
- BARR, Charles. *All our yesterdays: 90 years of British cinema*. Londres: British Film Institute, 1986.
- BARZINI, Luigi. *The Italiens*. New York: Bantam, 1964.
- BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor, 1988.
- BAXANDALL, Michael. *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Londres: Oxford, 1972.

- BAXANDALL, Michael. The limewood sculptors of Renaissance Germany. Londres: 1980.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. O Brasil dos viajantes. São Paulo/ Salvador: Metalivros/ Fundação Emilio Odebrecht, 1994.
- BENDAZZI, G. Woody. Milão: Liana Levi, 1987.
- BENTLEY, Eric. A experiência viva do teatro. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BERMEL, Albert. Farce: from Aristophanes to Woody Allen. New York: Simon and Schuster, 1982.
- BERNADET, Jean-Claude e RAMOS, Alcides Freire. Cinema e história do Brasil. São Paulo: Contexto, 1988
- BERNARDET, Jean-Claude. Piranha no mar-de-rosas. São Paulo: Nobel, 1982.
- BERNARDET. Posfácio. In: METZ, Christian. A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva. 1977.
- BERNARDI, Sandro. Sifa per rideri... ma è una cos seria: aspetti del cinema comico italiano das dopoguerra a oggi. Firenze: La Casa Usher, 1985.
- BERTHOMIEU, Pierre. La comédie américaine : la sophistication du récit édénique. In : PUAOX, Françoise. Le comique à l'écran. CinémAction nº 82. Éditions Corlet. 1997.
- BEZERRA, Paulo. Nota. In: Mandelstan, Óssip. O rumor do tempo e Viagem à Armênia. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- BHABA, Homi K. Nation and narration. Londres: Routledge, 1993,.
- BLOCH, Marc. Os reis taumaturgos: o caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BORBA FILHO, Hermilo. História do espetáculo. Rio de Janeiro: O cruzeiro, 1968.
- BORDWELL , David. Making Meaning: Interference and rhetoric in the interpretation of cinema. London: Harvard University Press, 1991.
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet & Thompson, Kristin. The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960. New York: Columbia University Press, 1985.
- BOURDIEU, Pierre (Org). Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Minuit, 1965.
- BRANDÃO, Jacinto José Lins. Nota. A poética do hipocentauro: identidade e diferença na obra de Luciano de Samósata. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP, São Paulo, 1992.

- BRAUDEL, Fernand. Espaço e memória no mediterrâneo. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen à l'Époque de Philippe*. Paris: A. Collin, 1966.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven/ London: Yale University Press, 1995.
- BRUNETTE, Peter & DAVIS, Wills. *Screen/play: Derrida and Film Theory*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- BRYSON, Norman. *Vision and painting: the logic of the gaze*. London: Macmillan, 1983.
- BURCKHARDT, Jacob. *Reflexões sobre a história*. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.
- BURGIN, Victor. (ed) *Introduction. Thinking Photography*. London: Macmillan, 1993.
- BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1991.
- BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luis XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- BYRGE, Duane e MILLER, Robert Milton. *The screwball comedy films: a history and filmography, 1934-1942*. North Caroline: McFarland, 1991.
- C. MISGRAVE, Adam and Hepplewhite Furniture. London: Dove, 1966.
- CADERNOS DE ANTROPOLOGIA DA IMAGEM. *Antropologia e cinema: primeiros contatos*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1995.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Comedias*. Madri: Aguilar, 1987.
- CALISTRO, Mariano; CETRÁNGULO, Oscar; ESPAÑA, Claudio; INSAUNRRALDE, Andrés e LANDINI, Carlos. *Reportaje al cine argentino: los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: America Norildis, 1978.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Vaqueiros e cantadores: folclore poético do serão Pernambucano, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.
- CANCALON, Elaine D. e SPACAGNA, Antoine (Ed.). *Introduction. Intertextuality in literature and film: selected papers from the thirteenth annual Florida State University conference on literature and film*. Gainesville: University Press of Florida, 1994.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CATANI, Afrânio M. e MELO SOUZA, José Inácio. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.



- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Madrid: Aguilar, 1947.
- CESAR, Ana Cristina. Literatura não é documento. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- CHARTIER, Roger. El mundo como representación - história cultural: entre práctica y repreentación. Barcelona: Gedisa, 1992.
- COLINA, Enrique. Observação crítica do cinema cubano. In: Cinemaginario. Rio de Janeiro: dez. 1987.
- COOK, Pam and DODD, Philip (ed). Women and Film: A Sight and Sound Reader. Philadelphia: Temple University Press. 1993.
- COUSELO, Jorge Miguel. Carlos Schlieper, un diretor impar en la comedia brillante. Buenos Ayres: La opinion. June 19, 1977.
- DAMISH, Hubert. L'Origine de la perspective. Paris: Editora???? 1987.
- DARTON, Robert. O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- DEAN, Basil. Mind's Eye: an autobiography 1927 - 1972: the second volume of seven ages. London: Hutchinson, 1973.
- DELEUZE, Gilles. Cinema 1: a imagem em movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. Cinema 2: a imagem- tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990
- DERRIDA, Jacques. Gramatologia. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DERRIDA, Jacques. Signature, evenement, contexte. Marges de la philosophie. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- DIAS, Rosângela de Oliveira. O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50. Rio de Janeiro: Relume - Dumará, 1993.
- DORGNAT, Raymond. Epic, Epic, Epic, Epic, Epic. In: GRANT, Barry. Film Genre: Theory and Criticism. London: The Scarecrow Press, 1977.
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor M. Os Demônios. São Paulo: Nova Fronteira, s/d.
- DUBOIS, Philippe. L'acte Photographique. [ Paris ], 1990.
- DUBY, Georges. The age of the Cathedrals: art and society, 980-1420. Journal of the Society of Architectural Historians. XLI (2) maio 1982.
- DUCHARTRE, Pierre Louis. The Italian comedy. New York: Dover, 1966.
- DUDDEN, Arthur Power (Ed.). American humor. New York: Oxford University Press, 1987.
- EHRENBURG, Ilya. Treze cachimbos. Rio de Janeiro: Vitoria, 1944.
- EHRENBURG, Ilya. Usina de sonhos. Rio de Janeiro: Verbum, s/d.

- EKSTEINS, Modris. A sagração da primavera. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- ELSAESSER, Thomas. Subject, Positions, Speaking Positions: From Holocaust, Our Hitler and Heimat to Shoah and Schindler's List. In: SOBCHACK, Vivian. The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event. London: Routledge, 1996.
- ELY, Melvin Patrick. The adventures of Amos'n'Andy: a social history of an american phenomenon. New York: Macmillan, 1992.
- ESPINOSA, Julio Garcia. Por un cine imperfecto. Caracas: Rocinante, 1973.
- ESPINOSA, Julio Garcia. Una imagen recorre el mundo. Havana: Letras Cubanas, 1979.
- ESSLIN, Martin. The theatre of the absurd. New York: Penguin, 1973.
- EVANS, Peter William and DELEYTO, Celestino (ed). Terms of Enderment: Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998
- EVERSON, William K. The art of W. C. Fields. New York: Bonanza, 1967.
- FABRE, Daniel. Carnaval ou la fête à l'envers. Paris: Gallimard, 1992.
- FADEIEV, A. A derrota. São Paulo: Urania, 1931.
- FARIA, L. de Castro. Curt Nimuendaju. In: Mapa etno-histórico de Curt Nimuendaju. Rio de Janeiro: IBGE, FNpM, 1981.
- FAUCHEREAU, Serge (Ed.). Moscow 1900-1930. New York: Rizzoli, 1988.
- FERENCZI, Aurelien. Télèrama. Paris: Le Bossu. 06 Dec 1997.
- FERRO, Marc. Cinema e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FEUER, Jane. The Hollywood Musical. London: BFI, 1982
- FISHER, John. Geroge Formby. London: Woburn-Futura, 1975.
- FORNET, Ambrosio (Ed.). ALEA: una retrospectiva crítica. Havana: Letras cubanas, 1987.
- FRANCASTEL, Pierre. A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FRANCASTEL, Pierre. Imagem, visão e imaginação. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FRANCASTEL, Pierre. Pintura e sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- FRANCASTEL, Pierre. The middle ages. London: Thames and Hudson, 1969.
- FREUD, Sigmund. El chiste y su relacion con lo inconsciente. Madri: Biblioteca Nueva, 1981.
- FREUD, Sigmund. O humor. Obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREUND, Gisèle. Photographie et société. Paris: Seuil, 1974.
- FRIDRICH, Otto. Olympia: Paris no tempo dos impressionistas. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- FRIED, Michael. Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot. Berkeley: University of California Press, 1980.
- FRYE, Northrop. Anatomia da crítica: quatro ensaios. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FRYE, Northrop. The anatomy of criticism: four essays. Princeton, Princeton University Press, 1957, p. 192. Apud WHITE, Hayden. Op. Cit., p. 232
- FURET, François. Penser la révolution française. Paris: Gallimard, 1978.
- GALICHENKO, Nicholas. Glasnot: Soviet cinema responds. Austin: University of Texas Press, 1991.
- GALVÃO, Maria Rita. Vera Cruz: A Brazilian Hollywood. In: JOHNSON, Randal and STAM, Robert. (org) Brazilian Cinema. New Jersey: Associated Press, 1983.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. O mal radical em Freud. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GASSNER, John & QUINN, Edward.(ed.) The reader's encyclopedia of world drama. London: Methuen, 1970.
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Guanabara-Koogan, 1989.
- GERBI, Antonello. La disputa del Nuevo Mundo: História de una polémica 1750-1900. México: Fundo de Cultura Económica, 1993.
- GEREMECK, Bronislaw. Os filhos de Caim: vagabundos e miseráveis na literatura européia 1400-1700. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- GINZBURG, Carlo. Piero della Francesca. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- GOGOL, Nicolai. Almas mortas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- GOMBRICH, E. H. A história da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- GOMBRICH, E. H. Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GOMBRICH, E. H. Imágenes simbólicas. Madrid: Alianza, 1972.
- GRANGE, Henry-Louis de La. Vienne: une histoire musicale. [ Paris ]: Fayard, 1995.
- GRIMM. Grimm's complete fairy tales. New York: Barnes and Nobles, 1993.
- GUBERN, Roman. Historia del cine. Barcelona: Lumen, 1982, p.135.
- GUIMARÃES, Manoel Luiz Lima Salgado. História e Natureza em von Martius: esquadrihando o Brasil para construir a Nação. Paris, 2000. Inédito.
- GUNNING, Tom. Cinema e história. XAVIER, Ismail (Ed). O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

- GUNNING, Tom. The Cinema of Attractions: Early Films, its Spectators and the Avant-Garde. In: ELSAESSER, Thomas. Early Cinema: Space, Frame, Narrative. London: British Film Institute, 1990.
- HARVEY, James. Romantic Comedy: from Lubitsch to Sturges. New York: Knopf, 1987.
- HASKELL, Francis. History and its images: art and the interpretation of the past. New Haven & Londres: Yale University Press, 1995.
- HAVIG, Alan. Fred Allen's Radio Comedy. Philadelphia: Temple University Press, 1990, 287 p.
- HOFFMAN, Paul. Triskaidekaphobia. Smithsonian Magazine. Washington, fev 1987.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Nacional, 1985.
- HONOUR, Hugh. L'image du noir dans l'art occidental. Paris: Gallimard, 1989.
- HOPE, Bob e SHAVELSON, Melville. Don't shoot, it's only me. New York: Jove, 1991.
- Horton, Andrew (Ed.). Inside Soviet film satire: laughter with a lash. New York: Cambridge, 1993.
- HORTON, Andrew e BRASCHINSKY, Michael. The zero hour: Glasnost and Soviet cinema in transition. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- HORTON, Andrew. Comedy, cinema, theory. Berkeley: University of California Press, 1991.
- HOTSON, Leslie. The first night of Twelfth night. London: R. Hart-Davis, 1954, p.12.
- HOTSON, Leslie. The First Night of Twelfth Night. London: R. Hart-Davis, 1954.
- HUGO, Victor. Do grotesco ao sublime: tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 1988
- IEVTUCHENKO, Evgueni. Os frutos selvagens da Sibéria. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ILF, Ilya & PETROV, Eugene. Diamonds to sit on: a Russian comedy of errors. Trans. From the Russian by HILL, Elizabeth & MUDIE, Doris. London: The Labour Book Service, 1940.
- ILF, Ilya and PETROV, Eugene. The little golden calf. New York: Rinehart, 1932.
- ILF, Ilya e PETROV, Eugene. The Complete Adventures of Ostap Bender. New York: Murray Hill New York, s/d.
- ILF, Ilya e PETROV, Eugene. The Little Golden Calf. New York: Rinehart, [1932].
- ILF, Ilya e PETROV, Eugenio. As doze cadeiras. Rio de Janeiro: Lux, 1961.

- ILF, Ilya e PETROV, Eugenio. O bezerro de ouro. Rio de Janeiro: Lux, 1962.
- ILF, Ilya y PETROV, E. La aventura de las doce sillas. Buenos Ayres: La Pleyade, 1970.
- JAUSS, Hans Robert. Literatura medieval e teoria dos gêneros. Rio de Janeiro: Instituto de Letras-UERJ, 1995.
- JENKINS, Henry. What Made Pistachio Nuts? Early sound comedy and the vaudeville aesthetic. New York: Columbia University Press, 1992.
- JENKINS, Ron. Acrobats of the soul: comedy and virtuosity in contemporary American theatre. New York: Theater Communications Group, 1988.
- JOBIM, José Luís. A poética do fundamento: ensaios de teoria e história da literatura. Niterói: EDUFF, 1996.
- JOHNSON, Randal e STAM, Robert. Brazilian cinema. New York: Associated University Press, 1982.
- JOHNSON, Randal. Literatura e cinema: Macunaíma do modernismo na literatura ao cinem novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- JONES, Gerard. Honey, I'm home. New York: St. Martin Press, 1992.
- KAEL, Pauline. Going steady. Londres: Temple Smith, 1970.
- KANG, Min Soo. The Moderns. In: ROSENSTONE, Robert A. Revisioning History: Film and the Construction of a New Past. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- KATZ, Bob. 1991, review of JFK. APUD STRAIGER, Janet. Cinematic Shots: The Narration of Violence. In: SOBCHACK, Vivian. The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event. London: Routledge, 1996.
- KAYSER, Wolfgang. O grotesco. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KENEZ, P. The birth of the propaganda State: mass mobilization in Russia. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- KERR, Walter. The silent clowns. New York: Knopf, 1980.
- KUNITZ, Joshua, ed. Russian literature since the revolution. New York: Boni and Gaer, 1948.
- LACAN, Jacques. O Estádio do Espelho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LAGNY, Michèle. de l'Histoire du cinéma: Méthode historique et histoire du cinéma. Paris: Armand Colin, 1992.
- LANDY, Marcia. Fascism and Film: the Italian comercial cinema, 1931 - 43. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- LAWTON, Anna (ed). The Red Screen: Politics, Society, Arts in Soviet Cinema. London: Routledge, 1992.
- LE GOFF, Jacques. Enciclopédia Einaudi. Memória/História. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

- LEÓN, Eduardo Heras. Teatro del siglo XIX. Havana: Letras cubanas, 1986.
- LESKY, Albin. A tragédia grega. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LEYDA, Jay. Kino: histoire du cinéma russe et soviétique. Lausanne: L'âge d'homme, 1976.
- LIMA, L. C. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: 1979.
- LOWENTHAL, David. Past as a foreign country. New York: Cambridge University Press, 1980.
- LUCIAN. Complete works. London: The Loeb classical library, 1991.
- LUCIANO. Diálogo de Trifena e Cármides. In: Diálogos das heteras. HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque & RÓNAI, Paulo. Dos diálogos de Luciano. Mar de histórias: das origens à idade média. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LUCIEN. Dialogue des Dieux, Dialogues des Morts. Paris: Arthème Fayard, s/d.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo. Antologia de humorismo e sátira: de Gregório de Matos a Vão Gôgo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- MAHIEU, José Augustin. Breve História del Cine Argentino. Buenos Aires: Ed. Universitária de Buenos Aires, 1966.
- MALTIN, Leonard. Movie comedy teams. New York: Signet, 1970.
- MANDIA, Patricia M. Comedic pathos: black humour in Mark Twain's fiction. Jefferson: McFarland, 1991.
- MARS, François. Le gag. Paris: Du Cerf, 1964.
- MARSHALL, Herbert. Masters of Soviet Cinema: Crippled Creative Biographies. London: Routledge, 1983.
- MARTINS, Luciana de Lima. O Rio de Janeiro dos Viajantes: o olhar britânico ( 1880 - 1850 ). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- MASSON, Alain. Comédie musicale. Paris: Ramsay, 1994.
- MAST, Gerald. The Comic Mind: Comedy and the movies. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1979.
- MAST, Gerald. The comic mind: comedy and the movies. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.
- MEDHURST, Andy. Music Hall and British Cinema. In: BARR, Charles. All our Yesterdays: 90 years of British Cinema. London: BFI, 1986
- MENANDRO. Comedias. Madrid: Gredos, 1986.
- METZ, Christian, KRISTEVA, Julia, GUATARI, Félix e BARTHES, Roland. Psicanálise e cinema. São Paulo: Cinetexto, 1980.
- METZ, Christian. A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 1977.

- METZ, Christian. Linguagem e cinema. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MICCICHE, Lino. Il cinema italiano degli anni'60. Venezia: Marsilio, 1986.
- MICELI, Sérgio. Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920 - 40). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MIDWINTER, Eric. Make 'em Laugh: famous comedians and their worlds. London: Allen & Unwin, 1979.
- MINTZ, Lawrence E. Standup. Comedy as Social and Cultural Meditation. In: DUDDEN, Arthur Power. American Humor. New York: Oxford University Press, 1987.
- MIRANDA, Luiz Felipe. Dicionário de cineastas brasileiros. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura / Art, 1990.
- MOMIGLIANO, Arnaldo. Les origines des recherches sur l'Antiquité. Les fondations du savoir historique. Paris: Les Belles Lettres, 1992.
- MONK, Ray. Wittgeinstein: o dever do gênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MORRIS, Pam. The Bakhtin Reader: selected writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov. New York: Routledge, 1994.
- MOSER, Charles A. The history of Russian literature. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- MRAZ, John. Memories of Underdevelopment: Bourgeois Consciousness/Revolutionary Context. In: ROSENSTONE, Robert A.. Revisioning History: Film and the Construction of a New Past. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- MULVEY, Laura. Visual Pleasures and Narrative Cinema. In: Visual and Other Pleasures. London: MacMillan, 1991.
- MURPHY, Robert. Riff-Raff: British cinema and the underworld. In: BARR, Charles. All our Yesterdays.: 90 years of British cinema. London: BFI, 1986.
- MURPHY, Robert. Sixties British Cinema. London: British Film Institute, 1992
- NEALE, Steve & KUTNIK, Frank. Popular Film and Television Comedy. London/New York: Reutledge, 1990.
- NELSON, T. G. A. Absurd and existencial comedy. Comedy: an introduction to comedy in literature, drama and cinema. New York: Oxford University Press, 1990.
- NELSON, T. G. A. Comedy: an introduction to comedy in literature, drama and cinema. New York: Oxford University Press, 1990
- NIETZSCHE, Friedrich, The Use and Abuse of History. New York: The Bobb-Merrill Company. 1978.
- NIKOLAIEVA, Galina. A colheita. Rio de Janeiro: Vitória, 1954.

- NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux. In: Les lieux de mémoire: La République. Paris: Gallimard, 1984.
- NORA, Pierre. Présentation. Les lieux de mémoire: La République. Paris: Gallimard, 1984.
- NOSSO SÉCULO. Chanchadas, musicais e rebolado. São Paulo: Abril, n. 60, s/d.
- NUBILA, Domingo de. História del Cine Argentino. Buenos Ayres: Cruz de Malta, s/d, v.1.
- Nuevos chistes judios. Argentina: Notabil, 1975.
- OROZ, Silvia. Gutierrez Alea: os filmes que não filmei. Rio de Janeiro: Anima, 1985.
- PALMER, Jerry. The logic of the absurd: on film and television comedy. London: British Film Institute, 1988.
- PANOFISKY, Erwin. Estudios sobre iconologia. Madrid: Alianza, 1976.
- PANOFISKY, Erwin. Renacimiento y renacimientos en el arte occidental. Madrid: Alianza, 1975.
- PANOFISKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Tomás Gutiérrez Alea: órbita y contexto. Cinemais. Campos: (1) set-out 1996.
- PARANAGUÁ, Paulo. Cinema na América Latina - longe de Deus, perto de Hollywood. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- PEREIRA, Samuel. Nuevo cine y literatura en nuestra América - José Martí: los ojos del poeta. In: Cine Cubano. Havana, 1982.
- PERRONE-MOISÉS, L. Texto, crítica, escritura. São Paulo: Ática, 1978.
- PETRIC, Vlada. Cinematic Abstraction as a Means of Conveying Ideological Messages in The Man with the Movie Camera. In: LAWTON, Anna (ed). The Red Screen: Politics, Society, Arts in Soviet Cinema. London: Routledge, 1992.
- PILARD, Philippe. Histoire du cinéma britannique. Paris: Nathan, 1996.
- PIRANDELO, Luigi. O Humorismo. São Paulo: Experimento, 1996.
- PITIGRILLI. A decadência do paradoxo. Lisboa: Minerva, s/d.
- PLAUTO & TERÊNCIO. Comédia latina. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1984.
- PLAUTO. As bacanas. Rio de Janeiro: Emebê, 1977.
- POLAN, Dana. The light side of genius. In: HORTON, Andrew. Comedy/Cinema/Theory. California: UCP, 1991.
- POSADAS, Abel. Carlos Schileper: Cine prohibido para mayores. In: WOLF, Sergio (ed) Cine Argentino: la otra historia. Buenos Aires: Letra Buena, 1994.



- POSADAS, Abel. Carlos Schlieper. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina/ Instituto Nacional de Cinematografia, 1994.
- PROPP, Wladimir. Comicidade e riso. São Paulo: Ática, 1992.
- PROPP, Wladimir. Morfologia do conto. Lisboa: Vega, 1978.
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luis Felipe. Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: Senac, 2001.
- RANDAL & SEATON. George Formby: a biography. London: Howard & Wyndhan, 1974.
- RENTERO, Juan Carlos. Woody Allen. Madrid: JC, 1979.
- RIBEIRO, João. Jungle. In: Curiosidades Verbais. São Paulo: Melhoramentos, 1927.
- RICHARDS, Jeffrey. Films and British National Identity: From Dickens to Dad's Army. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- RICHARDS, Jeffrey. Star in Your Eyes: Lancashire Stars of Stage, Screen and Radio. Preston: Lancashire County Books, 1994.
- RIEGL, Alois. The Modern Cult of Monuments: Its Character and its Origin. In: Oppositions 25 (Fall 1982): 33
- ROBREÑO, Eduardo. Teatro Alhambra: antologia. Havana: Letras cubanas, 1979.
- ROSENSTONE, Robert A. Introduction. Revisioning History: Film and the Construction of a New Past. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- RUDNITSKII, Konstantin Lazarevich. Russian & Soviet Theatre: Tradition and the avant-garde. (Ed. by Lesley Milne) London: Thames and Hudson, 1988.
- SARNO, Geraldo & AVELLAR, José Carlos. Tomás Gutiérrez Alea: el espectador activo. Cinemais. Campos: (1) set-out 1996.
- SCHAMA, Simon. O desconforto da riqueza: a cultura holandesa na época de ouro. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SCHAMA, Simon. Paisagem e memória. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SCHMEL, Annemarie. The mystery of numbers. New York: Oxford University Press, 1993.
- SCHORSKE, Carl E. Viena fin-de-siècle: política e cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCLIAR, Moacyr. Do éden ao divã: humor judaico. São Paulo: Shalom, 1990.
- SERCEAU, Daniel. La comédie italienne : une bonne blague . In : PUAOX, Françoise. Le comique à l'écran. CinémAction nº 82. Éditions Corlet, 1997.
- SHAKESPEARE, William. The complete works. New York: Dorset, 1988.

- SHNAIDERMAN, Boris. Os Escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SIMONS, John D. (ed.). Literature and film in the historical dimension: selected papers from the Fifteenth annual conference on literature and film. Gainesville: University Press of Florida, 1994.
- SIMSOLO, Noel. Jerry Lewis. Madri: Fundamentos, s/d.
- SINYARD, Neil. The films of Mel Brooks. New York: Biron, 1987.
- SMURTHWAITE, Nick & GELDER, Paul. Mel Brooks and the Spoof Movie. New York/London: Proteus, 1982.
- SORLIN, Pierre. La société soviétique: 1917-1964. Paris: Armand Collin, 1964.
- SORLIN, Pierre. The Film in History: Restaging the Past. New Jersey: Barnes & Noles, 1980.
- SPENGLER. The decline of West. Nova York: Knopf, 1939.
- STAM, Robert. O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981.
- STAM, Robert. Subversive pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and film. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- STAROBINSKI, Jean. 1789: os emblemas da razão. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- STAROBINSKI, Jean. L'invention de la liberté. Genebra/ Paris: Skira/ Flammarion, 1987.
- STHIFF, Richard. History of Human Sciences. Londres: 2, (1), fev 1989.
- STREET, Sarah. British National Cinema. London/New York: Routledge, 1997.
- STRUVE, Gleb. Russian literature under Lenin and Stalin: 1917-1953. Norman: University of Oklahoma Press, 1971.
- TODOROV, Tzvetan. Os gêneros do discurso. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- ULIVE, Hugo. 2 historias de las 12 sillas. In: ALEA, Tomas Gutierrez & ULIVE, Ugo. Las 12 Sillas. Habana: ICAIC, 1963.
- VIANY, Alex. Introdução ao cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Embrafilme/Alhambra, 1987.
- VIEIRA, João Luiz. (ed). Cinema Novo and Beyond. New York: The Museum of Modern Art, 1999.
- VIEIRA, João Luiz. Apresentação. Estudos históricos. Rio de Janeiro: Associação de pesquisa e documentação histórica/Cpdoc FGV, (13) jan-jun 1994.
- VIEIRA, João Luiz. Cinema e performance. XAVIER, Ismail (ed). O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

- VIEIRA, João Luiz. From High noon to Jaws: Carnival and Parody in Brazilian Cinema. In: JOHNSON, Randal & STAM, Robert. Brazilian Cinema. London: Associated University Presses, 1982.
- VIEIRA, João Luiz. Introdução à paródia no cinema brasileiro. Filme cultura. Rio de Janeiro: Embrafilme, (41-2) maio 1983.
- VIRILIO, Paul. Máquina da visão. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- WERTHEIM, Arthur Frank. Radio comedy. New York: Oxford University Press, 1992.
- WERTHEIM, Arthur Frank. Radio Comedy. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- WHITE, Hayden. El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica. Buenos Ayres: Paidós, 1992.
- WHITE, Hayden. Meta-história: a imaginação histórica no século XIX. São Paulo: Edusp, 1992.
- WHITE, Hayden. Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973, p. 151
- WHITE, Hayden. The Modernist Event. In: SOBCHAK, Vivian. The Persistence of History: Cinema, Television and Modern Event. London: Routledge, 1996.
- WHITE, Hayden. Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994.
- WILMUT, Rogers. From Fringe to Flying Circus: Celebrating a unique generation of comedy 1969 - 1980. London:
- WITTGENSTEIN, Ludwig. Philosophical investigations. Oxford: Basil blackwell, 1968.
- WOLF, Sergio (Ed.). Cine argentino: la otra historia. Buenos Aires: Letra Buena, 1994
- WOLLHEIM, Richard. Painting as an art. Londres: Editora 1987
- WRIGHT, Patrick. On living in an old country. London: Verso, 1985.
- XAVIER, Ismail (Ed.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal / Embrafilme, 1983.
- XAVIER, Ismail. Alegorias do Subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- XAVIER, Ismail. Sétima arte: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- ZADORA, Stanislas. Everyday Life. In: FAUCHEREAU, Serge. Literature. In: FAUCHEREAU, Serge. Moscow: 1900-1930. New York: Rizzoli, 1988.



## Anexo III

### Filmografia Citada

- Agulha no Palheiro. Alex Viany. Brasil: 1952.
- Alibi, L'. Luciano Lucignani. Itália: 1968.
- Azyllo Muito louco. Nelson Pereira dos Santos. Brasil: 1969.
- Amore Difficile, L'. Luciano Lucignani. Itália: 1962.
- Andrei Rubliev. Andrei Tarkovski. URSS: 1966.
- Arroz con Leche. Carlos Schlieper. Argentina: 1950.
- Banzé no Oeste. (Blazing Saddles). Mel Brooks. USA: 1973.
- Barry Lindon. Stanley Kubrick. USA: 1975.
- Ben Hur. William Wyler. USA: 1959.
- Bootleggers, The. (Samogonschiki). Leonid Gaidai. URSS: 1961.
- Borracha (Kautschuck). Eduard von Borsody. Áustria/Alemanha: 1938.
- O incrível Exército de Brancaleoni (Brancaleoni alle Crociate). Mario Monicelli. Itália: 1970.
- Bruma en el Riachuelo. Carlos Schlieper. Argentina: 1942.
- Cabíria. Piero Fosco(Giovanni Pastrone). Itália: 1914.
- Cangaceiro, O. Lima Barreto. Brasil: 1953.
- Caucasian Captive, The. Leonid Gaidai. URSS: 1960.
- Children of Arbat (Deti Arbata). Anatoli Rybakov. URSS: 198
- Circus (Tsirk). Grigori Alexandrov. URSS:1936.
- Cita en las estrellas. Carlos Schlieper. Argentina: 1948.
- Cleópatra (Cleopatra). Joseph Mankiewicz. USA: 1963.
- Cleopatra. J. Gordon Edwards. USA: 1917.
- Coming Close. Alexander Rekhviashvili. URSS: 1991.
- Como el Uruguay No Hay. Ugo Ulive. Uruguai:1960.
- Cosas de mujer. Carlos Schlieper. Argentina: 1951.
- Cuando besa mi marido. Carlos Schlieper. Argentina: 1949.

Danton, O Processo da Revolução. (Danton). Andrzej Wajda. Polônia-França: 1982.

Danúbio Azul (An der schönen blauen Donau). Alemanha:

Depois daquele beijo (Blow-Up). Michelangelo Antonioni. Itália/Inglaterra: 1967.

Descobrimento do Brasil, O. Humberto Mauro. Brasil: 1936.

Deseo, El. Carlos Schlieper. Argentina: 1944.

Detective. Carlos Schlieper. Argentina: 1954.

Deusa do Rio Beni, A (Die Göttin von Rio Beni). Francisco Eichhorn. Alemanha: 1950.

Diamond Hand, The. (Brilliantovaya Ruka). Leonid Gaidai. URSS: 1969.

Divórcio à Italiana (Divorzio all' Italiana). Pietro Germi. Itália: 1962.

Édipo Rei (Œdipus Rex). Pier Paolo Pasolini. Itália: 1967.

Efigênia (Iphigenis). Michael Cacoyanis. Grécia: 1976.

Eldorado. Francisco Eichhorn. Alemanha: UFA, 1935.

Electra, a Vingadora. (Electra). Michael Cacoyanis. Grécia: 1961.

Esposa último modelo. Carlos Schlieper. Argentina: 1950.

Família Strauss, A. E. W. Emo. Alemanha.

Fascinación. Carlos Schlieper. Argentina: 1949.

Forgoten Tune ou Forgotten Melody for a Flute (Zabytaya Melodiya Diya Fleity). Yuri Mamin. URSS: 1987.

Galante Mr. Deeds, O (Mr. Deeds goes to town) CAPRA, Frank.. USA: 1936.

Gladiador (Gladiator). Ridley Scott. USA: 2000.

Grande Ditador, O. (The Great Dictator). CHAPLIN, Charles USA: 1940.

Grass. Merian Cooper, Ernest B. Shoessack. Inglaterra: 1924.

Guantanamera. Tomas Gutierrez-Alea. Cuba: ICAIC, 1996.

Happy Guys (Veselye Rebiata). Grigori Alexandrov. URSS: 1934.

Historias de la Revolución. Tomás Gutierrez-Alea. Cuba: 1960.

Honeymoon. William Keighley USA: 1947.

Honorable Inquilino, El. Carlos Schlieper. Argentina: 1951.

Housing Problems. Edgar Anstey, Arthur Elton. Inglaterra: 1935.

Incident on a Regional Scale (Che Pe Raionnogo Masshtaba). Serguei Snezhkin. URSS: 1988.

Inocente Sedutor. (Joseph Andrews). Tony Richardson. Inglaterra: 1976.

It's in the bag. Richard Wallace. USA: 1945.

Ivã, O Terrível (Ivan Groznyj). Serguei Eisenstein. URSS: 1945.

Ivan Vasilievich Changes His Profession (Ivan Vasilievich Menyayet Professiyyu). URSS: 1973.

JFK. Oliver Stone. USA: 1991.

King Kong. Merian Cooper. USA: 1933.

Ladrão de Alcova. (Trouble in Paradise). Ernst Lubitsch. USA: 1932.

Last Anton, The. E. W. Emo. Alemanha.

Lawrence da Arábia. (Lawrence of Arabia). David Lean. Inglaterra: 1962.

Leopardo, O (Il Gattopardo). Luchino Visconti. Itália: 1963.

Lieber Augustin, Du. E. W. Emo. Alemanha.

Lista de Schindler, A (The Schindler's List). Steven Spielberg. USA: 1993.

Loja da Esquina, A (The Shop Aroud the Corner). Ernst Lubitsch. USA: 1940.

Love Thy Neighbor. Mark Sandrich. USA. 1940.

Madame Bovary. Carlos Schlieper. Argentina: 1947.

Mañana me suicido. Carlos Schlieper. Argentina: 1942.

Manaus, glória de uma época. Francisco Eichhorn. Alemanha/ Brasil: 1963.

Marco Antonio e Cleopatra. Enrico Guazzoni. Itália: 1913.

Medéia, a Feiticeira do Amor. (Medeia). Pier Paolo Pasolini. Itália: 1971.

Memórias do Subdesenvolvimento (Memorias del Subdesarollo). Cuba: 1968.

Mi marido y mi novio. Carlos Schlieper. Argentina: 1954.

Mi mujer está loca. Carlos Schlieper, Enrique Cahen Salaberry. Argentina: 1952.

Misterioso Tío Syllas, El. Carlos Schlieper. Argentina: 1946.

Moleque Tião. José Carlos Burle. Brasil: 1943.

Monkey Business. Norman Z. McLeod. USA: 1931.

Morango e Chocolate (Fresa y Chocolate). Tomas Gutierrez-Alea. Cuba: 1994.

Morte de um Burocrata, A (La Muerte de un Burócrata). Tomas Gutierrez-Alea. Cuba: 1963.

Mulher do Tenente Francês, A. (The French Lieutenant's Woman). Karel Reiz. Inglaterra: 1981.

Mundo estranho. Francisco Eichhorn. Brasil/Alemanha: 1950.

Napoleão (Napoleón). Abel Gance. França: 1925.

Night Mail. Harry Watt, Basil Wright. Inglaterra: 1936.

Ninotchka. Ernst Lubitsch. USA: 1939.

No Limit. Monty Banks. Inglaterra: 1935.

No trampolim da vida. Francisco Eichhorn. Brasil: 1946.

Now and Forever. Henry Hathaway. USA: 1934.

Off the Dole. Arthur Metz. Inglaterra. 1935.

Ojos Llenos de Amor, Los. Carlos Schlieper. Argentina: 1953.

Ouro dos Tolos, O (Riaba ma Poule). Andrei Konchaloski. URSS/França: 1994.

Papá tiene novia. Carlos Schlieper. Argentina: 1941.

Por ellos ... todo. Carlos Schlieper. Argentina: 1948.

Prishvin's Paper Eyes (Bumazhnye Glaza Prishvina). Valery Ogorodnikov. URSS: 1989.

Professor Alopardo, O (The Nutty Professor). Jerry Lewis. USA: 1963.

Quanto Mais Quente Melhor. (Some Like It Hot). Billy Wilder. USA: 1959.

Rainha Margot, A. (La Reine Margot). Patrice Chéreau. França-Alemanha-Itália: 1994.

Repentance (Mánanieba Pokayaniya). Tengis Abduladze. URSS: 1984.

Requiebro. Carlos Schlieper. Argentina: 1955.

Retour de Martin Guerre, Le. Daniel Vigne. França:1981.

Retrato, El. Carlos Schlieper. Argentina: 1947.

Rio 40 Graus. Nelson Pereira dos Santos. Brasil: 1954.

Rio Zona Norte. Nelson Pereira dos Santos. Brasil: 1957.

Sedução da Carne (Senso). Luchino Visconti. Itália, 1957.

Serpiente de cascabel, La. Carlos Schlieper. Argentina: 1947.

Si yo fuera rica. Carlos Schlieper. Argentina: 1941.

Signe de la Croix, Le. C. B. DeMille. USA: 1932.

Sinfonia da selva virgem. Francisco Eichhorn. Alemanha: 1929.

Sócios do Amor. (Design for Living). Ernst Lubitsch. USA: 1933.

Spartacus. Stanley Kubrick. USA: 1960.

Idílio Campestre (Sunnyside). Charles Chaplin. USA: 1919.

Dez Mandamentos, Os (The Ten Commandments). C. B. DeMille. USA: 1956.

Terra em Transe. Glauber Rocha. Brasil: 1996.

Tractors. Irmãos Aleinikov. URSS:1987.

Tres ratas, Las. Carlos Schlieper. Argentina: 1946.

Última Noite de Boris Grushenko, A (Love and death). ALLEN, Woody. USA: 1975.



Urwelt im Urwald. Brückner. Alemanha.

Vagabundo, O (The Vagabond). Charles Chaplin. USA: 1916.

Violent years. Francisco Eichhorn. USA: 1956.

Volga, Volga. Grigori Alexandrov. URSS: 1938

Wake up and live. Sidney Lanfield. USA: 1946.

ESTADO  
PARA  
CONSULTA